



Нов български университет – София
Департамент „Музика“

Доц. Албена Георгиева Кехлибарева-Стойнова

**НЯКОИ ЕСТЕТИЧЕСКИ, АРТИКУЛАЦИОННО-
ФОНЕТИЧНИ И АНСАМБЛОВИ ПРОБЛЕМИ В
ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА „LIED“ ОТ ЕПОХАТА НА
РОМАНТИЗМА И ПОСТРОМАНТИЗМА –
XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК**

АВТОРЕФЕРАТ

**на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“
професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство**

*Научен ръководител:
проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.*

София, 2015

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Департамент „Музика“ – НБУ, състояло се на 19.05.2015 г.

Разработката се състои от 323 страници, включително 51 музикални примера, 42 изображения, 11 копия от ръкописи.

Трудът е структуриран в пет глави, увод, заключение и приложение – Списък на селектирани студийни записи от Фонда на Българското национално радио с отношение към дисертационния труд.

Библиографията включва общо 255 заглавия: 229 печатни и интернет източника, от които 101 литература на кирилица и 128 на латиница; 18 дисертационни труда на кирилица и 8 – на латиница.

Използвани са: 119 препратки към научни текстове, статии, монографии и изследвания, както и издания на CD, 279 линка към записи на изпълнители.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на ... октомври 2015 от ... часа, в зала № 501 на НБУ на открито заседание на Научно жури в състав: *рецензенти* – проф. Димитър Христов, д.н. (НБУ) и проф. Илка Попова (НМА), *становища* – проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. (НБУ), проф. Савка Шопова-Маркова и проф. Павел Герджиков (НМА).

Председател на Научното жури: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение на интересуващите се Департамент „Музика“ на НБУ, офис 504а.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Увод	4
Глава първа: Жанрът „Lied” – етимология, исторически аспекти	
1.1. Етимология на понятията „Kammermusik“ и „Kammersänger“	10
1.2. Обособяването на “Lied” във високохудожествен жанр (Kunstlied) в областта на камерната музика. “Lied” през първата половина и средата на XIX век. Исторически аспекти	16
Глава втора. Жанрът „Lied” през първата половина и средата на XIX век. Представители, естетически и интерпретационни проблеми	
2.1. “Lied” при Франц Шуберт, Роберт Шуман, Феликс Менделсон-Бартолди, Ференц Лист, Едвард Григ, Йоханес Брамс и други композитори от първата половина и средата на XIX век	63
2.2. Метафоричното значение на „ключовата дума“ в образността на вокалната форма „Lied“	104
2.3. Естетическа приемственост по отношение на фразировката от “Viennese style” – виенския класицизъм в ранния романтизъм в началото на XIX в. и проявлението на тази фразировка през следващи епохи	118
2.4. За пеенето на определен език и за пеенето на немски език като израз на висша поетична еманация	134
Глава трета. Хуго Волф и “Lied”	158
3.1. Лайтмотивната техника в контекста на Хуго-Волфовата речитативност и кантилена	190
3.2. Модификация на поетичния текст в музикален образ в песните на Хуго Волф	198
3.3. Особености във вокално-клавирния стил при зрелия Хуго Волф – изпълнителски прочит	224
Глава четвърта. Макс Регер и “Lied”	235
Глава пета. Корелацията слово – музика	271
Заклучение	295
Справка за приносните моменти на дисертационния труд	303
Приложение – Списък на селектирани студийни записи от Фонда на Българското национално радио, с отношение към дисертационния труд	305
Цитирана литература	311

УВОД

Обект на дисертационния труд е пространството на жанра **„Lied“**. Един относителен превод на български език на това понятие, при това и без алтернатива, би бил „авторска художествена песен“. Но тъй като такъв превод, ако би се свързвал с историческото възникване на въпросното понятие, би означил в българска среда друго историческо време, като това на последните десетилетия на XIX и началото на XX в., то в такъв случай този превод би бил неточен по отношение на историческия статус на самия жанр. Преминало хилядолетен път до своето изкрystalизиране в западноевропейската традиция, пространството на „Lied“ („Kunstlied“) започва своето израстване от средата на XVIII в.

Първа глава изяснява общо понятията, парадигмено свързани с „Lied“ („Kunstlied“), а именно **„Kammemusik“** и **„Kammersänger“**.

Втора подглава принадлежи в културологичен аспект на историческия ход на узряването на жанра. Целта на тази част е проследяването и доказването на процесите, довели до създаването на жанра, на неговата изначална обвързаност с поезията, в т.ч. и народната, с развитието на Грегорианиката, с минезенгерските надпявания през Средновековието. Проследени са следите на трите пътя, довели до създаването на жанра: духовният път – този на сакралната музика; дворцовият път, родил операта в края на XVI в., а оттам нататък нейното развитие, което има по-пряко или по-косвено отношение към жанра „Lied“; и накрая – третият път, свързан с народните певчески форми. Разцветът на оперното изкуство през XVIII в. ще изиграе ролята на интенционален антагонист, който ще ускори процеса на самоосъзнаването на жанра. „Lied“ ще започне своето отделяне от операта и от концертната ария при Хайдн и Моцарт, от една страна, а от друга – отделяне от големите кантатно-ораториални жанрове при един от синовете на Бах – Карл-Филип Емануел Бах. Вододел на това преобразяване е Великата френска революция.

Глава втора прави естетико-исторически преглед на „Lied“ през целия XIX в. с най-значимите и знакови творби за жанра и техните създатели, довели до пълната самостоятелност на този жанр от другите сценични изкуства. Така втората подглава се занимава с метафоричното значение на „ключовата дума“ в образността на вокалната форма „Lied“, третата подглава с естетическата приемственост по отношение на фразировката от **„Viennese Style“** – виенският класицизъм, предаващ някои естетически норми в ранния романтизъм в началото на XIX в. и проявлението на тези норми (в случая на фразировката) през следващи епохи, четвърта подглава с пеенето на определен език и пеенето на немски език като израз на висша поетична еманация.

Глава трета е посветена на най-емблематичната личност на жанра „Lied“ – **Хуго Волф**. Проследено е в общи линии творческото дело на композитора. Включените към тази глава подглави разширяват представите за използваната лайтмотивна техника като израз на дълбоко психологизирана музикална изказност и естетика при Волф и някои възможности от позицията на изпълнителския прочит към особеностите на вокално-клавирния стил на композитора. Изведен е казусът, че поезията става причина „Lied“ да се отдели

от операта и от концертната ария, имайки безспорните доводи: от операта – защото самата „Lied” носи една минимализирана оперна драматургия; от оперната ария, защото именно чрез тази минимализация и чрез поезията, „Lied” е издигната още веднъж в смисъла на висша поетична еманация.

В Четвърта глава е направен обзор на творчеството на **Макс Регер**, артикулирайки особено неговата връзка с Хуго Волф, както и соловото песенно творчество на Регер в сложния многопластов контекст на значението на „Lied“. Изведени са и причините за малката популярност на Регеровата музика и особено тази на неговите солови песни в България.

Пета глава е посветена на корелацията слово – музика. Артикулирани са някои характеристики, които категоризират степените „инструментация“ на песента до проявлението на процеса „симфонизация“ на песента, аналогично както и „лидеризация“ на симфонията.

Целта на дисертацията е изпълнителската позиция към проблематиката пред мащабността, значимостта и актуалността на жанра „Lied”, както и извеждането на преден план на фундаменталното значение на висшата поезия, принадлежаща на жанра.

Отделните задачи, които се свързват с тази цел, са:

1) Разкриване на възможни изпълнителски проблеми и предложения за тяхното преодоляване в контекста на дихотомност на клавирна – вокална партии.

2) Представяне на вокалното творчество на Хуго Волф с диференцираност към всеки отделен творчески период.

3) Представяне на вокалното творчество на Макс Регер, от изпълнителска позиция с осветяване на неговия органов алгоритъм и краен хроматизъм, оказали влияние и върху вокалното му творчество.

4) Интерпретационен подход и проблеми при артикулиране на поетичния текст.

5) Вникване в корелативността на вокално-инструменталната тъкан от изпълнителска позиция, насочена към създаването на правдоподобен музикален образ.

6) Артикулиране на романтизма като вид светочувствителност, отделена и независеща от ограничаващото рамкиране на романтичната епоха в изкуството на XIX в.

Изпълнителските практики менят своите естетически норми в хода на културното развитие на човешката история. Те не са константна величина. Задачата на всеки музикант и артист е търсенето на универсума като истинност в прочита на художествената творба.

ГЛАВА ПЪРВА. ЖАНРЪТ „LIED” – ЕТИМОЛОГИЯ, ИСТОРИЧЕСКИ АСПЕКТИ

1.1. Етимология на понятията „Kammermusik“ и „Kammersänger“

Историческото възникване на понятията „Kammermusik“ и „Kammersänger“ бележи дълъг културологичен процес, протичащ през

хилядолетното развитие на човешкото общество. Още в класическата епоха на гръцкото изкуство е дефинирано първото определение за музиката като вид музическо изкуство с принадлежащите му астрономично точни математически измерения („ΜΟΥΣΙΚῇ ΤΕΧΝΗ“, „ΜΟΥΣΙΚΟΣ“ и „ΜΟΥΣΑ“ – от муза). Отбелязано е и това, че по начина на правене това музическо изкуство е „камерно“ поради неговата същност, произтичаща от най-разпространената му форма на изява на певец, акомпаниращ си на лира, или на певец и до него свирач на авлос.¹ Това били т.нар. в древността аеди и рапсоди, пътуващи от държава в държава и битували в богатите домове на тирани. По-късно, излезли от старогръцкия си контекст, понятията, свързани с такова изкуство, преминават в латински език, а оттам и в ранния висок литературен немски език като фундаментални при различни теоретични изследвания като тези на св. Августин (354 – 430), св. Исидор Севилски (570 – 636) и др. Водещо правило за музиката като наука и като изкуство е изразено тезисно от Даниел Фридеричи от Рошок, изключително надарен немски композитор, певец и теоретик (1584 – 1638), подчертава, че музиката е самото изкуство на истинското красиво пеене².

Понятието „**камерна музика**“ с представи най-близки до днешните е споменато някъде около 1560 г., за да обхване бързо всички значими кралски и дворцови ритуали (в т.ч. и тези на сценичните жанрове), за разлика от църковната музика и нейните жанрове в „**Musica da chiesa**“. Става въпрос за музика, създавана и правена от неголям брой изпълнители музиканти и нейното директно послание, предназначено също така за определен брой слушатели и аудитория, която е подготвена и съпричастна на музикалния акт. С няколко обобщаващи штрихи, изразени от един съвременник на Роберт Шуман (Густав Шилинг, музикален критик), камерната музика е представена като акт на малък брой участници – ценители и ангажирани към този процес хора, както и музиката, отправена към аудитория от образовани ценители на това изкуство.

Най-елитното притежание в двора на крале и князе бил собствен театър, в който музицира и играе собствена (кралска или княжеска) трупа. А най-надарените певци сред нея са ставали именно личните певци на краля, наричани „**Kammesänger**“. Сред ярките такива примери могат да се припомнят тези за живота и творчеството на Георг-Фридрих Хендел или преди него на надарения певец и велик композитор Хенри Пърсел в двора на английския крал Чарлс II, или историята-мит за легендарния кастрат Фаринели (псевдоним на Карло-Мария Броски) и неговия акомпанатор чембалистът Доменико Скарлати в двора на испанския крал Фердинанд VI.

Великата Френска буржоазна революция променя не само политическото лице на Европа, но и на целия материален и духовен свят. Оттам и на крехкото изкуство, наречено „**Камерна музика**“. Народът иска бързо да се докосне до недостъпната му доскоро дворцова култура. Създават се огромни оркестри по барикадите, огромни хорове от непрофесионални певци и в тези многочислени състави изградените ценности от предишните епохи лесно биха се помели в

¹ **Бошнакова**, Анна: Авлос и лира. Философия на музиката в древна Елада. София: ЛИК, 2003.

² **Friderici**, Daniel. Musica figuralis oder neue „Musica figuralis oder neue, klärliche, richtige und verständliche Unterweisung der Gesangkunst“, Рошок, 1614.

линеарността на масовото съзнание. Камерната музика обаче с нейното изящество и крехкост устоява суровия изпит на времето със своята **богата многопластовост и индивидуализация** на всяка отделна линия в линеарен и вертикален аспект, както и с **дълбоката си психологизация**. А всички тези характеристики заедно достигат в крайна степен до човешкия универсум.

1.2. Обособяването на „Lied” във високохудожествен жанр (Kunstlied) в областта на камерната музика. „Lied” през първата половина и средата на XIX век. Исторически аспекти

Едно явление, каквото в случая е обособяването на отделен жанр, никога не би могло да бъде изолирано и разгледано само по себе си взето като известен период извън контекста на времето, което го е предизвикало. Защото всяко явление поначало е следствие на друго явление, или още по-точно, на взаимно преплетени, често и антагонистични явления, довели до последното. Така и обособяването на жанра „Lied” е дълга история, съдържаща хилядолетни натрупвания. Невъзможен би бил всякакъв вид анализи, без дори бегъл поглед към историята, тъй като във всяка човешка дейност трябва да се знае предисторията на нейната проява.

Музикалната история е запазила хилядолетни паметници. Така напр. музикалната поема GAṆDĪTOTRAGĀTHĀ (букв. от санскрит: Песен възхваля за GAṆDĪ³, за чийто автор се приема Ашвагхоша⁴, е достигнала до нас само в транслитерация в китайския канон и в тибетския танджур; санскритският текст не е наличен. Авторът на поемата, поет и музикант е демонстрирал удивителни умения по отношение на метриката и ритъма, достигйки до сърцата на посветените чрез ирационалните методи на музиката.

Ако за изходен пункт на настоящето изследване все пак приемем древногръцкото изкуство, то основни жанрове в старогръцката вокална музика са “пеанът” – победен химн на Аполон и химн на радостта, “френът” – химн на скръбта и част от погребалния ритуал, и “дитирамбът” – тържествен химн, посветен на бога Вакх, който присъствал винаги в програмите на празненства и състезания. В цитираната книга „Авлос и лира. Философия на музиката в древна Елада” Анна Бошнакова описва и анализира начинът на пеене и взаимодействието между човешкия глас и древните музикални инструменти и философския смисъл на техните характеристики в изотеричен и езотеричен смисъл. Използваните днес т.нар. „стари ладове” са именно древногръцките ладове от седемте степени на звукореда с разновидностите на хипо- и хипервидовете. Видният грекист Бернхард Цимерман казва, че до нас са дошли няколко имена на древни велики певци – композитори като Терпандер (712 – 645 пр.Хр.) от Лесбос, който бил изобретател на седемструнната лира и на вид китара и че именно той със своя талант и инструменти спечелил наградата на

³ GAṆDĪ – букв. от санскрит: вид музикален инструмент изработен от дървен материал, а GAṆDA е стил в източната санскритска поезия от времето на Ашвагхоша, свързан с този музикален инструмент, в който са застъпени три нива – едно за естетическата емоция и любовното чувство, едно за покой и едно за състраданието.

⁴ Keith, Berriedale A. The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., 1992.

олимпийските състезания в Спарта, след което му била предоставена възможността да открие специална школа за музиканти и певци. В дисертационния труд „Ролята и значението на певеца при Омир, Хезиод и Пиндар“ проф. Ерик Верба от Виенския университет за музика споменава и други имена на големи певци от древността като Стехизор, който се обявил против тираните и тиранията и заради такова изявление бил прокуден от родината си като изгнаник в чужди земи (твърди се, че от него са черпили сюжети великите трагичи на Елада), кратки сведения има за певицата Несида от Локр, за певците Ксенокрит, Леон, Теон и други. Известно било, че в Древна Гърция мъжките гласове се разделяли на познатите ни днес три основни разновидности: 1) **netoide** – висок глас, характерен за виртуозите, които изпълнявали дълги и свободни мелодии; 2) **mesoide** – среден глас, типичен за пеенето на веселите градски и популярни песни; 3) **iratoide** – нисък глас, свойствен и предпочитан за изпълнителите на трагедиите.

От Древна Елада певческото изкуство се предава и култивира в древен Рим. Там се оформят вече три категории преподаватели по пеене: 1) **vociferarril** – които се занимавали с разширение на диапазона и развитие на силата на гласа; 2) **phonasci** – които работели по вокалните резонатори и резонанса; 3) **vocals** – които се занимавали с художествените нюанси и вокалната естетика.

Достигайки дотук не можем да не впишем в натрупанията, които по-късно в крайна степен ще ни отведат до високо художествения образ на песента митът за Орфей и древната митология. „Орфей“ става символ на музиката, на любовта и на вечния стремеж към светлината, като тракийска легенда, която по-късно се елинизира (когато става дума за Орфей като историческа личност трябва да се има предвид живелият през XIII в. пр.н.е. Орфей Родопеецът, за когото пряко или косвено споменават Вергилий и Овидий, защото историята разделя лицата на Орфей в две категории – архаически и по-късни – Орфей от Либерта, Орфей от Бизалтия в Тракия, Орфей от Камарина, Орфей от Кротон и т.н.). Изключително ценни изводи, обясняващи езотеричните смисли на музиката в онези древни времена, могат да се изведат от труда на проф. Богдан Богданов „Орфей и древната митология на Балканите“. В този текст авторът доказва необходимостта от актуалност в избора на тема, която трябва да върви стройно във „форте“, артикулираща контрапунктно още много други теми, но заедно с това намираща невероятни връзки към тях, свеждайки всички в контекстуално съотношение към главната, като напр. тази за границата между говоренето и пеенето, подобна на съотношението между прозата и поезията. За дарбите на Орфей като поет, певец и музикант, шаман и лечител проф. Богданов говори детайлирано, но все пак „интертекстово“, търсейки линиите на такива сложни дискурсии, които не могат да се озаглавяват с имена⁵. Така в текста за Орфей е изведено, че „Музикалната дарба е най-честият древен мотив при характеризирането на Орфей. Говори се за неговия златен форминкс (К св. 56), за лирата, която той получил от Аполон и направил с девет струни (К св. 57)... Така или иначе Орфей свири на лира (китара, форминкс) и е китарод... лирата и

⁵ Богданов, Богдан. Текст, говорене и разбиране. Есета. Пловдив: Жанет 45, 2014, с. 113 – 114.

флейтата са важна класификация за елинската култура и че музиката, за която става дума край Орфей, е струнна. В класическа Елада тя се смята за добра, тъй като не събужда ниските страсти в човека... Същественото лежи обаче в друга плоскост – китародът Орфей, въздействувал върху живата и неживата природа, доказва че музикалното умение е знание...И днес продължаваме да си служим с гръцката дума музика. Но съвременното разбиране за музика е по-тясно в сравнение с широкото гръцко значение, в което към музика „свирене и пеене“ се добавя смисълът „поезия, знание и духовна култура“⁶. Постулат, който много столетия по-късно ще бъде имплантиран към философията на изкуството на „Lied“.

Проследяването на всички процеси в хронологичен ред през всеки в. би изисквало отделен труд. Артикулирани са само някои, далеч не всички измежду по-съществените, оказали фундаментално въздействие върху оформянето на пространството на авторската художествена песен. Една обща и бегла периодизация, през която ще се движим, докато наближим времето, което ще фокусираме с процесите на възникването на новия жанр „Lied“, е: Средновековие (476 – 1400), Ренесанс (1400 – 1621), Барок (1600 – 1760), Класицизъм (1730 – 1821), Романтизъм (1810 – 1918) и постромантизъм през XX век. Исторически от фундаментално значение е периодът на Папа Григорий Велики (590 – 604), (на лат., френски и немски ез. Gregor der Grossen – оттам и „Gregorianischer Gesang“), на когото е наречен **грегорианският хорал**. Той реорганизира съществуващата *Scola cantorum*, като я превръща във високостойностен за времето център за развитие на западноевропейското изкуство на пеене. Песнопенията, принадлежащи на грегорианския хорал, са едногласни, изпълнявани от хор или солист без инструментален съпровод. Грегорианският хорал (който ще се срещне като първообраз векове по-късно в творчеството на композитори като Волф, Рeger, Респики, Шимановски) като цяло представлява субстрат от най-разпространените на Запад и Изток интонации и мелодии. В *католическата меса* са включени основните песнопения, изпълнявани по време на литургията, като същевременно са спестени множество богослужебни текстове. Изпълнявала се и концертно. Класическата меса се състои от шест части: *Kirye* (Господи помилуй), *Gloria* (Слава), *Credo* (Верую), *Sanctus* (Трисвятое), *Benedictus* (Благословен) и *Agnus Dei* (Агнец Божий).

Сублимативен тласък в развитието на песенните жанрове дава през първата половина на XI в. откритото от **Гвидо д'Ареццо** (995 – след 1033) **нотно петолиние**. Бързото развитие и разпространение на многогласието е процес, който е обусловен до голяма степен от усъвършенстването на нотното петолиние. Времето на XI и XII в. ще остави на човечеството явлението **Хилдегард фон Бинген** (1098 – 1179), първата жена композиторка, певица, поетеса, абатеса, теоложка, философка и лечителка. Нейните фундаментални открития и трудове днес са обект на възродителни изследвания. Регина Бернщайн озвучава с пеене текста си „Случаят Хилдегард фон Бинген“, а в друг

⁶ **Богданов**, Богдан. Орфей и древната митология на Балканите. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991, с. 60 – 61.

текст се позовава на думите на Дитер де ла Мот, относно творението на Хилдегард фон Бинген „De Sancta Maria“, че „...съвсем не става дума за буквална грегорианика в творението „De Sancta Maria“. В тази връзка трудът „Мелодията“ на де ла Мот се занимава с необятните възможности, които дава изходния мотив като вариантност и начини за неговото тълкуване.⁷ Всичките текстове на Хилдегард фон Бинген били придружени от стихотворения, рисунки, песни и сакрални мистерии, изнасяни под нейно ръководство от монахините в манастирите на нейното битуване. Ценното и подлежащо на изследване нейно огромно творчество (над 4000 озаглавявания на песни, стихотворения, рецепти за билколечение и др.) е новаторско поради постановката на вижданията ѝ относно „осъщественото – и творещото се“, „пътят на светлината“ и „отговорността на човека“. Това е своеобразен изказ на едно титанично духовно надрастване и далечно прозрение през вековете. Многобройни са издателствата, които днес се състезават в публикуване на трудовете ѝ и изследвания върху тях.⁸

Името на Йоан „Ангелосласният“ е реплика към това на Хилдегард фон Бинген, но за него няма да говорим, тъй като „Lied“ в тълкуванието на високо художествен жанр в областта на камерната музика, е резултат на столетната западноевропейска вокална култура.

От средата на XII в. в продължение на повече от няколко столетия център на процъфтяването на многогласната музика става Scola cantorum при Парижката катедрала „Notre Dame de Paris“. Най-същественният вокален жанр през този век бил **мотетът**, тригласен, четиригласен, понякога се стигало и до деветгласни мотети. Този жанр има многовековно развитие. Водещите школи ще бъдат тези в Париж и във Флоренция. Първоначално ръководна функция имат латинските текстове. **Гийом дьо Машо** (ок. 1300 – 1377), велик френски поет и композитор, оцелял след голямата чумна епидемия от XIV в. („черната смърт“), завършва живота си в Реймс, където работи върху съставянето на сборник с огромен брой мотети. В интересния труд на Карл Шниурл „2000 години европейски музикални ръкописи – въведение в нотната документация“ се отбелязва значението на друг титан като теоретик и композитор от XIV в. – **Маршетус**, който доказва несъстоятелността при използването на паралелните квинти и октави в гласоводенето при писането на мотети. При тях се споменава за първи път терминът **„Контрапункт“**. За пълен блясък и възход на многогласната музика говорим обаче едва в средата на XIV в. при **Гийом дю Фай**, който прилага и опита на нидерландските майстори на контрапункта. За въздействието на нидерландската музика като цяло може да се изтъкне силата както на духовната, така и на светската музика. В една рецензия Петер Хагман представя с критични бележки монографичната книга за Гийом дю Фай от Петър Гюлке. Рецензентът отбелязва приносът на автора на този монографичен труд за музикалната наука, като изтъква, че особено ясно и задълбочено е

⁷ Bernstein, Regina. <http://www.regina-bernstein.de/gesang-hildegard-von-bingen.php>

⁸ Някои от по-значителните издателства на трудовете на **Бинген**, Хилдегард фон: Ars Edition 2010, Heyne München 2008, Naumann & Göbel, 2002 – 2005, Aufbau 2009, Christiana 2005, Kreuz-Verlag 2005, Fischer 2006, Droemer Knaur 2000, Insel, Frankfurt 1999 – 2009.

анализиран процесът на откриването и въвеждането от Гийом дю Фай на *перспективата в музиката*, а чрез това бива открит и пътят към *хармоничното тонално мислене*. По какви начини духовната музика се преплита със светската – аристократичната, може да се проследи от процес, възникнал около 950 г. Гонени богомили от България, преминали далеч на Запад, достигайки тогавашните земи на Аквитания (Южна Франция), като проповядвали оставеното им от манихеите в наследство и осъществено вече в миналото древно християнско гностично учение. От 1000 г. нататък т.нар. катарите продължили оповестяването на това оздравително езотерично учение и не след дълго то вече се намирало в своя пълен разцвет. Докато в края на XII в. в Европа все още никой не бил чувал за **Граала**, към края на XIII в. за него говорят всички. Очевидно Граалът, пълният със силите на Вечния Дух кратер, се бил появил над Европа, за да донесе на готовите души освобождаващото послание на любовта. По-специално в множеството замъци в областта Лангедок (Южна Франция) процъфтявала **рицарската поезия** и се оповестявало християнското послание на катарите – търсенето на Свещения граал на Братството на катарите и посланието на любовта. Върху една скала, извисяваща се повече от 100 метра над долината Ариеж, се издига и днес величественият замък, който някога покровителствал и защитавал Школата на Свещения граал и Братството на катарите. В Средновековието този замък бил известен като „Дворът на рицарската поезия”, в който **трубадури, трувери и минезенгери** като Кретиен де Троя, Бертран де Борн, а също и Волфрам фон Ешенбах, били добре приети гости. (Днес е доказано, че тези пътуващи певци са пренасяли и оставената им в наследство музикална традиция, дори някои творби на Гийом де Машо са открити в библиотеките на такива замъци). За появата на тези странни пътуващи поети-музиканти, разбира се, голямо значение изиграват и такива процеси като борбата с т.нар. „вulgарни езици” (вulgарен – от лат. „общ, прост, недетайлиран, груб”), срещу които както школите към църквите и манастирите, така и дворцовата аристокрация още от времето на Карл Велики се е борила. Интересна е етимологията на думата „**Minne**”, която е първата в двойната старонемска дума „**Minnesang**”, а оттам и „**Minnesänger**”. Значението на думата „**Minne**” би могло да се преведе като обожание към високопоставена дама в аристократичното общество, често недостъпна за „нисши страсти”, но по-особеното при това обожание е високият опоезитиран, епистоларен изказ от страна на възпяващия тези чувства и почитание. От културологична позиция „**Minnesang**” – пеенето на минезенгерите не е романтичен изблик на чувства, а изказ на „рицарство”. В своите трудове, отнасящи се до разшифрирането на стила на изказ, в т. ч. и пеенето на минезенгерите ученият от „Лудвиг-Максимилиан“ университета в Мюнхен Ян-Дирк Мюлер⁹ съпоставя поезията на значими минезенгери като Валтер фон дер Фогелвайде, Волфрам фон Ешенбах, Хайнрих фон Морунген, Фридрих фон Хаузен с поезията на значимите севернофренски трувери Гиро дьо Борнел, Беатриц де Диа, Гасе Фрюле, Колин Мюзет, Тибо дьо Шампань, Адам дьо ла Хале и труверът Кретиен дьо Троя,

⁹ **Mueller**, Jan-Dirk.

<http://www.amazon.de/Das-Nibelungenlied-Prof-Jan-Dirk-M%C3%BCller/dp/3503098690>,
http://www.stifterservice.de/meyer-struckmann/wissenschaftspreis/2011_mueller/index.html

оставил значително поетично творчество като „Парсифал и историята за свещения Граал“. По други източници, същият този трувер посветил на Крал Артур много „романси“, като намесил и враждуващите помежду си френски, германски и фламандски владетели. Осем века по-късно Карл Симрок превежда още веднъж на висок средностар немски език „Двадесет Песни на нибелунгите“ и систематизира творчеството на **Волфрам фон Ешенбах** и на **Волфганг фон дер Фогелвайде**, както и на други минезенгери в трудовете си: „Битката на певците“ и „Певческата война на крепостта Вартбург“, датиращи от 13 в. В този епос често се среща думата от средновисок немски език, пренесена във висок старонемски (mittelhochdeutsch und althochdeutsch) **“Liet”**. Някои автори като Марк Халупсцок в „Десетте най-известни минезенгери на средните векове“ намира, че тази дума въпреки, че няма днешното значение на **“Lied”**, макар привидния вид модификация, означавала отделни строфи от стиха. И все пак в Песента на нибелунгите от 13 в. се казва: *“hie hât daz mære ein ende: daz ist der Nibelunge liet”*, имайки предвид цялата поема-песен от 2400 строфи, а не само отделна строфа. Но така или иначе „Liet“ се свързва парадигмено с много по-късно създадения жанр „Lied“. Според класацията на Халупсцок имената на минезенгерите се нареждат по следния ред:

1) **Валтер фон дер Фогелвайде**, чиито „палестински песни“ и сега се изучават в курсовете по средновековна немска литература, 2) **Волфрам фон Ешенбах**, певецът на парсифал, вдъхновил вагнер за неговата опера, 3) **Хартман фон Ауе**, притежавал изключително висока култура за времето си, оставил няколко романа и с песните си вдъхновил братята грим, 4) **Хайнрих фон Майсен**, който сам си слага псевдонима „възхвала на жената“, самоук и най-дръзкият от цялата разглеждана група, 5) **Хайнрих фон Морунген**, който възпява високо любовта, който изпитвал най-силно влиянието на Волфрам фон Ешенбах, който предава цялото си благородническо наследство на томас-манастира в лайпциг, 6) **Албрехт фон Йохансдорф**, който в средата на XII в. първи противопоставя любовта към бог с любовта към жената, 7) **Хайнрих фон Вердеке**, роден около 1150, съвременник на Волфрам фон Фогелвайде и Хартман фон Ауе, автор на първия класически митологичен роман в немската литература, който при изключително тежки условия бил завършен към 1184 г., 8) **Фридрих фон Хаузен**, който е от най-високо потекло от династията на барбаросите, имал достъп до големите библиотеки и ръкописи на отминали епохи и който съчетава успешно традиция и модернизъм, останал с прозвището „модерният“, 9) **Найдхарт фон Ройнтал**, който представя късната минезенгерска традиция, станал основоположникът на т.нар. „селска лирика“, като първи разкрил пред дворцовата аристокрация нелеката съдба на хора от по-ниските слоеве, на селячеството, 10) Райман „старият“ или **Райман от Хагенау**, е със сигурност поет и минезенгер, на когото Валтер фон дер Фогелвайде посвещава свои стихове, а много векове по-късно от неговите песни се инспирира и Волфганг фон Гюте. Според други автори като Хуго Кун броят на известните минезенгери трябва да е бил значително по-голям (между 35 – 40 имена). Когато се говори за минезенгери, това означава безусловно периодизация в немската литература, респ. на високата старо- и среднонемска, и средновисоката немска поезия. Имена като Валтер фон дер Фогелвайде и

Волфрам фон Ешенбах са емблематични за минезенгерската висша поезия. Знакова за тази епоха е прочутата „Манасиева книга на песните” със събраните стихове и пятите песни на 140 минезенгери, като най-старият сред тях е безспорно **Кюренбергер** със своята „Falkenlied” (от старонемски „бдителен, остър поглед на сокол”). Легендата за Тристан и Изолда, вписана за първи път през 1200 г. в книгата за свещения Граал от Готфрид фон Страсбург в свитъците на Крал Артур, вече не като предание, до ден-днешен съществува в хиляди интерпретации. Така немската поезия на „минезанг”, представена най-пълно и илюстрирана с миниатюри в големия хайделбергски песенник (вече споменатата „Манасиева книга на песните”), създадена ок. 1300 г. (codex manesse) ще послужи пет века по-късно като фундаментална основа при бурното развитие на песенния жанр „Lied”.

Докато трубадурите и минезенгерите са автори и изпълнители на песните, минестрелите и жонгльорите са изпълнители от по-нисък ранг. В своя монографичен труд „Минестрели” проф. Михаил Сапонов от Московската консерватория¹⁰ (последовател на Юрий Холопов), анализира в по-широк аспект минестрелите, близки до длъжностите на трубадури, трувери и минезингери, но не обезателно свързани с поетично творчество в двора на аристократични владетели. В седем глави в своя труд авторът разказва за музикалния професионализъм в Средновековна Европа, съпоставяйки трубадури и минестрели едни на други (за техните призвания и названия, за тяхната публика, за техния инструментариум и нотопис им във властващото изкуство на епоса), противопоставяйки ги на учението според парижкият магистрат **Йоан дьо Грокейо**, който пръв категоризира в своя трактат „De musica” пеенето (и музицирането в тогавашното време): популярната музика (cantus publicus), разбираема музиката на устната традиция; учената музика (musica composita, още назовима «regularis», «canonica», «mensurata»), представяща многогласните форми органум и най-сложните изисквания към политекстовия мотет и църковната музика (cantus ecclesiasticus).

Периодът XIV – XVI в. е време на събития, водещи до обществено-политически промени. Според някои изследователи практикуващите поетипевци трубадури, трувери и минезенгери, поначало малобройни спрямо общото население в Европа, почти измират по време на опустошителните чумните пандемии на „**черната смърт**”, преминали през по-голямата част от Европа между 1347 и 1351 г., чак до началото на XVIII в. Според традиционното схващане при нея измирали около една трета от населението, но някои нови изследвания оценяват жертвите в различните страни различно – напр. в Германия и Англия са били около 70 – 80 % от жители на континента, или общо над 100 милиона души.

Примери за българския принос към осветляването на тази епоха могат да се намерят повече, но тук ще бъдат споменати два – освидетелстването за това, че провансалски трубадури са стигали до български земи, което прави защитимо предположението на писателката Фани Попова-Мутафова, че през XIII в. трубадурски песни са се изпълнявали в двора на Асениевци, вписано в нейни

¹⁰ **Сапонов**, Михаил А. Минестрели. Москва: Издательский Дом „Классика-XXI“, 2004.

романи, и излязлата в превод на български език антология (съставителство и превод на Венцеслав Николов) „Светлината на света. Немската поезия през едно хилядолетие. Сто немски поети от XII до XX век“¹¹.

Въпреки всички огромни социалноисторически препятствия в Средновековна Европа постепенно се заражда нов мироглед към света и мястото на човека в него. В духовния живот на западноевропейските народи този период е наречен **Ренесанс**. Става въпрос за бавната еволюция от подчинение към Светата църква в сформирането на едно по-хуманно и рационално общество. Новата философия изгражда своята система в рамките на утвърдената представа за света като Божие творение. **Ars Nova** е изкуството на XIV – XV век, което в областта на музиката оформя по-точна и диференцирана метроритмична организация. Постепенно определени ритмични групи започват да се появяват с точно определени комбинации от интервали и така се стига до появата на *метромелодични формули*. Епохата на Ренесанса е периода на първия голям разцвет на *светското полифонично изкуство*, който ще продължи до 1621 г. XIV – XVI в. се характеризират с много нови жанрове и поджанрове на песента. **Мадригалът** възниква първоначално в Северна Италия през XIV в., но истинският му разцвет е към средата на XVI в., когато вече е многократно видоизменен, в сравнение с първоначално възникналия вид. Много са композиторите на мадригали – техните имена не биха могли лесно и повърхностно да бъдат изброени: това е епохата на генералбаса – цифрованият бас. Ренесансът има относителните четири етапи: Предренесанс (XIII в. и началото на XIV в.); Ранен ренесанс (1400 – 1500) – Флоренция, Тоскана; Зрял ренесанс (разцвет на Ренесанса, 1500 – 1540) – Флоренция, Рим, Венеция, (сред чиито представители са Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаело), Късен ренесанс (XVI до първите две десетилетия на XVII в.) – музиката е в разцвет, всеки голям град създава своя композиторска школа и тя има свой индивидуален облик. Създава се първата опера „Дафне“ от композиторите Джулио Качини и Якопо Пери по текст на Отавио Ринучини през 1598 г. Така съществуват и благородно се състезават Флорентинската, Сиенската, Пизанската, Венецианската школи, следвани от школите в Болоня, Падуа, Перуджа, по-късно и Римската и Неаполитанската. Южна Италия, островите Сицилия и Сардиния, разкъсани от целостта по време на войните на Луи XIV и испанското владичество за съжаление не достигат до такъв музикален разцвет. Меценати в изкуството на Ренесанса в Италия са Медичите и папите от Юлий II до Лъв X. Ярко име в музиката на Високия Ренесанс е фламандецът **Жоскен Дюпре** (около 1440 – 1521), който станал най-прочутият композитор на своето време. Дюпре извежда музиката от системата на догматични модели, използвани през цялото Средновековие при композирането на меси. Разпространяването на музиката и идеите в печатна форма след 1498 г. помогнало за издигането на композиторите в средите на хуманитаристите. Като художниците сега те станали учени и се включили в дебатите по теоретичните въпроси заедно с останалите интелектуалци. Знак за нарастващото значение на музиката е и това,

¹¹ **Николов**, Венцеслав. Светлината на света. Немската поезия през едно хилядолетие. Сто немски поети от XII до XX век,
<http://liternet.bg/publish3/vkonstantinov/svetlinata/content.htm>

че дворовете се съревновавали ожесточено за водещите композитори и музиканти. В много европейски страни Ренесансът се проявява след заимстване на италианските ренесансови принципи и свързването им с местните готически традиции. Изключително ценна от изпълнителска гледна точка е книгата на **Готхолд Фрочер** „Изпълнителска практика на старата музика“¹². С дълбоко критичен ретроспективен поглед в 14 глави авторът анализира и предлага коментари по много въпроси като: съотношението между слово и тон, нотация и звук, обяснения за тактовете и темпата от епохата на мотета до късния барок, динамиката, интонирането и видовете интонации, орнаментиката и диминунцията, генералбаса, ансамбловия и оркестровия състав, както субективната и обективна интерпретация.

Сред най-известните композитори, писали в епохата на **барока**, са: в Италия – Алесандро и Бенедето Марчело, Андреа Фалкониери, Джироламо Фрескобалди, Франческа Качини, Франческо Кавали, Марк-Антонио Паскуалини, Алесандро Страделла, Антонио Чести, Антонио Вивалди, Антонио Калдара, Джовани-Батиста Перголези, Джузепе Тартини, Доменико Скарлати и много други, в Германия – Хайнрих Шутц, Матиас Векман, Дитрих Букстехуде (от нидерландски произход), Георг Мюфо, Йохан Пахелбел, Йохан-Йозеф Фукс, Йохан-Каспар Фердинанд Фишер, Йохан-Якоб Фробергер (един от най-значимите композитори от предбаховата епоха) и още други, във Франция – Жан-Батист Люли, Мишел Ламбер, Етиен Мулине, Жан-Батист Бюсе, Луи Клерембо, Жан-Филип Рамо, в Англия – Вилиям Кинг, Алфонсо Марш, Джон Абел, Хенри Пърсел, Рихард Леверж, в Нидерландия – Питър Хелендаал, в Русия – Николай Павлович Дилецки.

Музиката на Йохан Себастиан Бах и Георг-Фридрих Хендел бележи апогея на бароквата епоха и същевременно е нейният край. Въпреки десетте духовни песни на Бах, включени в песенната книга на Георг Кристиан Шемели с общо 954 малки духовни песни, песента, или по-точно жанрът “Lied” в съвременните ни представи, има все още второстепенно значение, ако би бил артикулиран самостоятелно. Властуващата песенна форма се пада на арията и целите монументални кантатно-ораториални творби на тези композитори. Епохата на различните етапи на барока съвпадат с **Реформацията на Мартин Лутер в Германия**, а нейната историческа същност се състои в това, че като обществено-религиозно движение тя довежда до обособяването на протестанството в Западна Европа. За хронологична граница на Реформацията обикновено се приема годината 1517, когато Мартин Лутер обявява своите 95 тезиса на немски език. Епохата на барока обхваща и Тридесетгодишната война (1618 – 1648), един от най-пагубните конфликти в европейската история. Първоначално войната се водила главно в Германия като религиозен конфликт между протестанти и католици в пределите на Свещената римска империя, но впоследствие се превърнала в огромен конфликт, привличайки много от европейските сили. Някои от поводите, които предизвикали войната останали за доста дълъг период неразрешени. Тридесетгодишната война била прекратена с Мюнстерския договор, който бил част от **Вестфалския мирен договор**. Всички

¹² **Frotscher**, Gotthold. Aufführungspraxis alter Musik. Verlag: Heinrichshofen, 1980.

тези апокалиптични години се споменават, за да бъде върно схванато времето и неговата рефлексия в изкуството. След Тридесетгодишната война, довела до пълното разрушение главно на германските княжества, германските князе успяват да извоюват независимостта си от кайзера и през XVIII в. Германия се разпада на повече от 300 малки и средно големи държавици, свързани в относително крехък съюз. Отделянето на личния живот от църковния спомага за създаването на частна сфера, в която се въздига култът към приятелството, културата на писмата и домашния уют. В Германия навлизат бавно идеите на Френското просвещение.

Първата половина на XVIII в. е характерна с оттегляне от индивидуалната композиторска песен в полза на „арията“. Понятието „Lied“ се свързва с фолклорното безименно творчество. По-скоро една солова песен, създадена от композитор, се именува винаги „Ария“, а по това време твърде голямо разпространение още имат строфичните народни песни, в т.ч. и при първото „Ново Берлинско песенно училище“ (**Neue Berliner Liederschule**), в което е преподавал един от тримата велики синове на Бах – **Карл-Филип-Емануел Бах**. Новото достойние в тези години е, че в генералбасовата партия на клавесина започват вече да се изписват конкретните нотни и ритмични стойности, за разлика от свободната импровизация. След няколко десетилетия, свързани със стила рококо или т.нар. „галантни стилове“, е времето на „виенската класика“. Великата френска революция преобръща не само Европа, но и света на човека, откривайки нови ценности в неговото мирозрение. От аристократизма и изяществото на камерната музика отпада нейната дворцова условност. Тя започва да звучи сред приятелски кръгове или заможни градски домове и във все по-разширяващите се пространства на новите концертни зали, строени за новото общество. Преобразява се и парадигмата на тази музика. На историческата сцена идва, от една страна, буржоазията с първоначалния етап в натрупването на капитали, от друга – освободените народно-селски маси. Сред тях бързо се сформира прослойката на градската интелигенция, която не е хомогенна. В изкуството, особено в музиката, се борят и навлизат различни влияния. Говорейки за жанра „Lied“ до Френската революция, той е изцяло израз на народното, фолклорното творчество. В аристократичните салони, в княжеския двор дори късата вокална форма все още носи наименованието „*Agia da cammea*“ или „Концертна ария“. Хайдн и Моцарт са сред първите, които внасят народни елементи в творчеството си. Тези предвестници наричат своите прекрасни малки вокални форми канцони, канцонети или „*Lieder*“. **Но немският език, както и в оперното творчество на Моцарт, е още езикът на народните слоеве, който се бори за своя сценичен живот и равнопоставеност с италианския.** Все още защитата на немския език във вокалното творчество е слаба. „Войната“ между езиците съществува чак до и при Бетовен. Единственият вокален цикъл на Бетовен „*An die ferne Geliebte*“ („На далечната любима“), оп. 98, е завършен през април на 1816 година. (Време, в което Карл Льове и Франц Шуберт пишат вече своите първи песни – на немски език!) Цикълът „На далечната любима“ е сред първите, утвърждаващи новия статус на камерно-концертния жанр „Lied“.

Жанрът „Lied” започва своя млад сценичен живот именно в първото десетилетие на XIX в., след дълъг път на преобразяване още от времето на минезенгерите. Камерният жанр „Lied” е изключително мобилен, гъвкав, непретенциозен откъм голяма сцена, декори, повече участници. Постепенно този жанр започва да създава свои правила и „законои“.

Немската художествена песен (Das deutsche Kunstlied), в конкретния смисъл на думата, се развива като високохудожествен жанр в музиката на XIX в. в лицето на основните си представители **Франц Шуберт, Феликс Менделсон-Бартолди, Роберт Шуман, Франц Лист, Йоханес Брамс, Хуго Волф, Густав Малер, Макс Рeger**. Различни са тенденциите на влияние върху развитието на жанра „Lied” във формално-структурно отношение:

а) **близостта до фолклорната песен** – градска, селска, планинска (пастирска, тиролска, алпийска), влиянието на лендлера, песните и легендите в сборниците на Ахим фон Арним и Клеменс Брентано „Чудният рог на момчето”;

б) **сакралната музика, имаща дълговековни традиции** и образци във всички жанрове, в т.ч. хоралът и богатството на старите полифонични форми;

в) **психологизираната поезия на великите поети** – Гьоте, Шилер, Хайне, Рюкерт, Айхендорф, отвеждаща към декламативност, а оттам до нови словесно-музикални форми.

Жанрът „Lied” изживява дългия си път до своето изкрystalизиране в началото на XIX в. Този път събира достиженията на човешката култура на много векове, като не би бил възможен без която и да е от съставните му части: древни поети-певци рапсоди (откъдето Брамс взаимства името за клавиrните си творби рапсодии), грегорианиката, многогласието на Средновековието, поезията на минезенгери, трубадури и трувери, мадригалите на Ренесанса и първите композитори на операта.

Немският музикален критик **Вернер Олман** издава през втората половина на XX в. песенен пътеводител, посветен на соловата песен и „нейната сестра” – баладата от 1024 страници с 470 нотни примери. Материалът в „Песенен пътеводител” е разпределен по стилове, страни и композитори, посветен е на соловата художествена песен от Средновековието до съвременността¹³.

Жанрът „Lied”, възникнал сред немскоговорещите народности, прекрачва граници на езици и култури. Към него се обръщат композитори от други националности – Дворжак, Сметана, Григ, Берлиоз, Форe, Дюпарк, Равел, Шопен, Шосон, Шимановски, Сибелиус, Килпинен, Елгар, в България – от преработките на народни песни на Добри Христов през прекрасните солови песни на Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Димитър Ненов, Марин Големинoв, Светослав Обретенов, Парашкев Хаджиев, Димитър Сагаев, Цветан Цветанов, Александър Райчев, Красимир Кюркчийски, Васил Казанджиев, Константин Илиев, Георги Тутев, Симeон Пиронков, Лазар Николов, Иван Спасов, Юлия Ценова, Димитър Христов и още други до съвременните генерации автори.

¹³ **Werner, Oehlmann.** Reclams Liedführer. Ditzingen Reclam, 2000.

ГЛАВА ВТОРА. ЖАНРЪТ „LIED” ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА И СРЕДАТА НА XIX ВЕК. ПРЕДСТАВИТЕЛИ, ЕСТЕТИЧЕСКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПРОБЛЕМИ

2.1. „Lied” при Франц Шуберт, Роберт Шуман, Феликс Менделсон-Бартолди, Ференц Лист, Едвард Григ, Йоханес Брамс и други композитори от първата половина и средата на XIX век

Както е добре известно **Франц Шуберт** приема понятието „Lied”, съществуващо в камерното изкуство до XVIII в. като му придава ново значение, разширявайки и издигайки художествената му стойност сублимативни степени по-високо от съществуващата дотогава. До края на XVIII в. под това понятие се разбира несложна строфична песен с два, три, и повече куплета, с повтарящ се мелодико-хармоничен строеж, независимо от поетичното развитие, като често партията, пята от певица, е в унисон със сопрановия глас в акомпанимента на пианото. Шуберт приема този модел за някои от песните си, но едновременно с това в творчество му могат да се проследят етапите на бавното отделяне на авторската песен от модела на битово-народната песен.

Песенните цикли *„Хубавата мелничарка”* (1823, оп. 25, D. 795), *„Зимен път”* (1827, оп. 89, D. 911 и особено 14-те последни песни от *„Лебедова песен”* (1828, D. 957) бележат, както е известно в историята на това изкуство, върхови постижения. Красивата мелодичност, съществуваща сама по-себе си все по-често се обръща навътре, вплитайки се в по-дълбоки взаимовръзки с поетичния текст. Като първи етап в отделянето от фолклорната песен се явява **варираната песенна форма**. Колко много означения обаче крие именно тази **„вариантност“** е видимо в различни песни на Шуберт (понякога само в един форшлаг, например в песента „Любопитният“ из „Хубавата мелничарка“). Анализите са направени от позицията на изпълнител и затова в тази част често ще се говори за придишателната или за твърдата атака на тона **„Coup de glotte”** (удар от глотиса), които допълват варираната песенна форма. В някои творби вокалната партия и сопрановият глас от клавирната партия (най-горният глас в д.р.) или някой от гласовете в хармоничния строеж си разменят местата спрямо провеждането на поетичния текст. Макар и поэтапно, за много кратък период се появява и тази варирана строфична песен, чиято преходност, от своя страна бързо довежда и появявата на песни, композирани по друг модел, в които строфичността е едва доловима до пълното ѝ преобразяване. Понякога, както е в случая с песента „Der Lindenbaum“ (оп. 85, № 5) от цикъла „Зимен път”, позната като народната песен „Am Brunnen vor dem Tore“ (интерес представляват двете трансформации на тази песен веднъж от *Фридрих Зилхер* и веднъж от Франц Шуберт), Шуберт разменя мажора с минора и с това я прави психологизирана в такава авторска версия поради по-тънките психологически състояния, чиито нюанси се сменят рязко дори в малки пространства. Именно на такава смяна – между мажор и минор в малки пространства – Шуберт е ненадминат майстор. Тук е мястото да се каже, че се е приемало за основна разлика между „Kunstlied” и народната песен това, че композиторът на „Kunstlied” е персонализирана известна личност, докато народната песен си остава анонимно творчество. „Kunstlieder” са изпълнявали професионални певци, поради много по-високите художествени изисквания, за разлика от

народната, битовата, градската песен, изпълнявани от нешколувани народни певци. Функцията на клавирната партия все повече се разширява от съпровод с елементарните основни хармонични функции до една разгърната партия, която постепенно започва да има своята автономност. Модификацията от варираната строфична песенна форма до нейното постепенно изчезване може да се срещне в песни като „Der Wanderer” („Странникът” в смисъл на „Странстващият”, третата, най-късно композирана песен с това заглавие), оп. 65 (из Три песни), № 2, D. 649, излязла напълно от строфичността; „Der Tod und das Mädchen” („Момичето и смъртта”), оп. 7 (из Три песни), № 3, D. 531 – проста триделна форма, „Aufenthalt”, № 5, D. 957 – сложна триделна форма. Песента „Die Stad” („Градът“), № 11, D. 957 от последния цикъл „Schwanengesang” е в нетрадиционната, но вероятно съществувала все пак свободна, напълно разкрепостената „Barform” от времето на минезенгерското песенно-стихово повествование. Тук отново могат да се направят връзки с изпълнението на Шубертовото песенно наследство. Добре известните мецосопранистки Криста Лудвиг, Бригите Фасбендер или сопраното Кристине Шефер имат безспорни върхови постижения в превъплъщението на първите два цикъла, въпреки че все още тези цикли се считат предназначени за мъжки гласове. Отделянето от възприемането на красотата на гласа като внушение от текстово-психологичното послание на самата песен като нещо екзотерично и екзогенно, както и достигането на внушение в такъв психологически аспект, който придава абсолютно безпристрастно авторската мисъл, е висше майсторство, до което достигат малцина. В това отношение рядък пример е изпълнението на баладата „Горски цар” на Шуберт от Джеси Норман, разграничавайки според текстовите изисквания тембрално четири различни психологически сфери на внушението: 1) образът на горския цар – прелъстител, който в началните реплики е много благ и обаятелен, 2) детският глас, 3) разтревоженият баща, 4) поетът-автор.

Един изпълнителски анализ на две песни, които си кореспондират през десетилетията от ранния до зрелия романтизъм, може да допълни гореизложените мисли. Песните са „Du bist die Ruh” от Шуберт, оп. 59, № 3, D 776 и „Mondnacht” от Роберт Шуман, оп. 39, № 1. Песента на Шуман може да бъде наречена оприличена като еквивалентна двойница. Поетичните светове на Рюкерт (поетът на Шубертовата песен) и на Айхендорф (поетът на Шумановата песен) носят близка, тънка и богата на отенъци светочувствителност. Някои интересни изследвания на автори като Екехард Бусе върху типологизацията на рецепцията на поезията на Айхендорф в „Kunstlied” на Шуман и на Волф доказват странната еквивалентност между „Любов”, „Родина” и „Гьоте”. А Хане-Лоре Люберинг (опирайки се на постановката на друг учен, Детлеф В. Шуман, според която за дълбокоромантичния поет Айхендорф понятието **„Родина” е код**, касаещ не гражданска принадлежност към определена територия на картата), подчертава, че **„Родина” е код**, който следва да се разчете като социо-естетическо-философска категория въобще при тези творци. Категорията *родина* е несбъднатият блян, утопията, носталгията и въображаема конструкция, смесвайки спомени, сънища и мечти. При **Роберт Шуман** вокалната партия значително се „разделя” от „клавирния съпровод”. Клавирната партия започва да придобива ново значение, значително по-автономно,

отколкото при Шуберт, и двете партии – вокална и клавирна, взаимно се допълват или противопоставят и участват равнозначно в изграждането на поетичния образ. При Шуберт, който е ненадминат мелодик, мелодичната красота е толкова омайваща и често текстът, инспирирал самото ѝ създаване, остава като че ли на заден план. В огромната си част в Шубертовите песни („Lied” едва се е освободила от опекунството на оперните сюжети и на оперната ария) текстът все още се свързва с времето на някаква събитийност и случване и се възприема именно откъм сюжетната му страна. Немският писател, музиколог и публицист Херман Кречмар изтъква, че **това което Вагнер прави с оркестъра в оперите си, Шуберт го е направил четиридесет години по-рано с пианото в клавирните си песни**. При Шуман вокалната партия, изхождайки непосредствено от поетичния първообраз, по-дълбоко се свързва, един вид се „сраства” с поетичния текст. (Шуман, който както е известно, бил самият и поет, син на издатели, и също издател; през 1834 г. основава собствено ново музикално издание). И това предопределя друг вид отношение към словото – дълбоко когнитивно (в съвременния смисъл на думата) и друг вид претворяване на поетичната реч в музикален образ, непознат до негово време. Красивата мелодичност ще се цени винаги, но на ред идва новото осветяване на нюансираност и значение на думата и нейната музикална равнозначност. Изказано метафорично, при Шуман йерархията в динамизирането се движи с големи крачки.

Така през целия си недълъг живот Роберт Шуман написва над 250 „Lieder” и с тях се вписва като **предтечът на лайтмотивната техника**, която толкова много ще се развие при по-късно идващите Вагнер и Волф. Но ясно като новатор на хармоничния език, влагащ макар в зародишна форма усещането за тонален център, различен от този на основната тоналност. Новаторството при Шуман се изразява и в предпочитанието му към съвременни за неговото време поети, с по-субективна романтична светочувствителност, в сравнение с поетичния избор при Шуберт. Шуман не допуска никога свободно повторение или разчленения на думата, нещо, което е било така естествено възприемано при Шуберт, Менделсон, Вебер и други композитори от първата половина на XIX век. **Декламативно-вокалната изказност при Шуман отвежда към новите ѝ измерения, които ще ѝ придадат Рихард Вагнер, Хуго Волф, Густав Малер.**

Неминуемо в съвместния си жизнен и творчески път естетиката и цялостното музикално и поетично творчество на Роберт Шуман оказва влияние върху развитието на неговата съпруга **Клара Шуман**. Историята таеше някак в сянка композиторското творчество на Клара Шуман, което днес се ревизира, поради социалното разбиране, че е твърде дръзко и неприлично жена да бъде композитор в аристократичното общество от средата на XIX век. Независимо от етапите на развитие, през които минава тази забележителна жена и личност на XIX в. като пианист-виртуоз, музикант и композитор, нейното име е проява на **започналата борба за еманципация на творчеството на жените**, както ще бъдат вписани там и имената на Жорж Санд, Мария д'Агу, Рикарда Хух, Мария Кюри (последните две в областта на точните науки). Сред изпълнителки от международен ранг на ревизиращото се творчество на Клара Шуман са мецосопранът Ани-Софи фон Отер и пианистката Елен Гримо, Барбара Боней и

пианистът Владимир Ашкенази, а международният принос от българска страна е вписан чрез изпълненията на проф. Жени Захариева с рецитал, посветен на творби от Клара Шуман. Успоредно с творческите съдби на Клара и Роберт Шуман в първата половина на XIX в. се проектират и имената на **Феликс Менделсон-Бартолди** (също и на неговата сестра – **Фани Менделсон-Хензел**, за която се твърди, че притежавала изключителен композиторски талант и дори много от песните, приписвани на брат ѝ, са били всъщност нейни), всеки от тях дал свой принос в развитието на жанра „Lied”. Менделсон се обръща към човешкия глас категорично без присъствие в операта, а само в оратории, песни и песенни цикли. Сред неговите песни голяма популярност придобива песенният цикъл „Auf den Flügeln des Gesanges”, оп. 34, по стихове на Хайне. Повечето от неговите песни са в строфична или варирана строфична форма. Подобно на Шуберт вокалната партия е водеща, с искрящи от жизнерадост и светлина хармонии и мелодии. В клавирните партии, въпреки голямата близост до фактурата на Шуберт, често се чувства влиянието на композитор, мислещ многопластово и органично. Сред 90-те оставени песни от **Карл-Мария фон Вебер** (1786 – 1826) личи явно линията, която един композитор, гениален мелодик, търси като съчетаване между простотата на народната песен и нейната непосредственост с властващата по негово време (а и самият той е значителен оперен композитор от началото на XIX в.) оперна изказност. В това „Шубертово време” за песента при Вебер е интересен и процесът на отделянето от естетиката на виенския класицизъм и сливането с новите идеи на времето.

Луис Шпор (1784 – 1859) – сред многообемното творчество на този така обичан от цигулари, кларинетисти и други инструменталисти композитор, майсторски и проникновено се вписват неговите „Немски песни” за сопран, кларинет и пиано оп. 103. („Бъди тихо, мое сърце” в изп. на триото Джулия Варади, сопран – съпругата на Дитрих Фишер-Дискау, с която Фишер-Дискау е записвал и като диригент, Хартмут Хьол – пиано, и Ханс Шьонебергер – кларинет).

Петер Корнелиус (1824 – 1874) – немски поет, писател и композитор, изпитващ влиянието, но оставащ в сянката на Лист, Вагнер, Йозеф фон Айхендорф и Ханс фон Бюлов, е представител на т.нар. „втора немска школа” оставя интересни около 120 песни, като на голяма част от тези творби Корнелиус е и автор на поетичния текст, което прави композициите му, подобно на Вагнеровите, много хомогенни. Корнелиус е автор на духовна музика: „Стабат матер” за солисти, хор и оркестър и Реквием. Характерно за развитието на жанра “Lied” през първата половина на XIX в. след Шуберт са новите поетично-музикални форми, постигнати първоначално чрез варираната строфична песен, а чрез нея и след нея в излаз към по-свободната *бар-песенна* форма. Песента като високо професионално камерно изкуство става белег на аристократичните и елитни салони в цяла Европа.

Карл Льове (1796 – 1869) – автор на близо 400 балади, развива като особено разширението формата на „Lied” в балада и легенда. Този композитор работи с много цветове, съчетавайки по особен начин хорала (бъдейки сам и певец, органист и надарен хоров диригент), народната мелодичност и декламативност. Характерно за този автор е осмислянето и музикалното

степенуване на огромни по дължина епични текстове. Интерес представлява трудът на Хсиао-Юн Кунг за озвучаванията на Карл Лъове¹⁴ отнесен към анализи на избрани песни от Лъове в съпоставимост с принципите на композиторите от „Второто берлинско певческо училище“ – Йохан-Петер Шулц, Райнхардт Целтер, чието творчество високо е ценял Гьоте, а негов ученик се явява и Менделсон, като творчеството му не остава без значение за развитието на младия Шуберт. Хсиао-Юн Кунг изхожда от постановката, че при озвучаванията от Лъове, композиторът предава своята рефлексия от прочита на Гьотевия стих, която не е еднопосочна и с това е вече новатор за времето си, като всеки случай се отцепва от тесногърдите и сладникави принципи на естетиката на новото берлинското певческо училище, поддаващо се по онова време така силно на *италианизацията*, и идолопоклонничеството на италианското „Bel canto“, властвали в цяла Европа.

Епохата на романтизма, която възражда соловата песен и я издига до висотата и значението на високохудожествения жанр „Lied“, ражда освен линията на своите гении и редица от талантиливи композитори-песенници: **Роберт Франц** (1815 – 1892), който продължава красивата мелодичност, запазва принципите на контрапунктното изкуство на Бах и Хендел. Роберт Шуман и Ференц Лист високо оценявали песните на Роберт Франц, като Лист преработва една тетрадка от 30 песни, които и днес се ползват с особено внимание сред изпълнителите на „Lied“. **Адолф Йенсен** (1837 – 1879) композитор, пианист и изтъкнат педагог, автор на голям брой клавирни миниатюри (сред тях е и изящната миниатюра „Възпоменание за Винченцо Белини“), както и на песни, носещи интимност и неподправена искреност, представящи как и в най-малката лирична форма на изповед ценното идва от съпоставянето, от скритата контрапунктност, при която светлината се доказва чрез своята противоположност.

Шуберт, Шуман, Лист и всички композитори песенници – в т.ч. и Лъове, Франц, Корнелиус, Менделсон, Йенсен и още плеяда композитори от средата и края на XIX в. въздигат жанра „Lied“ в историята на музиката като нов емблематичен свят на чувства, прозрения и послания. „Lied“ звучи не само в немскоговорещите части на Европа, но с оригинален немски поетичен текст или преведени на други езици в Полша, Чехия, Скандинавия. Франция нарича този жанр „Le Lied“, Англия „The Song Art Lied“. В Русия, подобно на Франция, успоредно и дихотомно се развива жанрът „Романс“. Това обяснява и такива издания като първото на 19-те песни на **Фредерик Шопен**, въпреки че това са полски песни, носещи много осезаемо народностния характер, понякога танцуваден, понякога епичен, вдъхновени от поезията на Адам Мицкиевич, Стефан Витвицки, Йозеф Залески. В България първата изпълнителка на Шопеновите песни е сопраното Лиляна Барева в дуо с пианиста Петър Щабеков (едно емблематично дуо за българската камерна музика). След 1989 дуото – Тони Шекерджиева-Новак и пианиста Ромео Смилков изпълняват интегрално всички песенни творби на Шопен на полски език по първото им издание.

¹⁴ **Kung, Hsiao-Yun.** Carl Loewes Goethe-Vertonungen: eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert. Marburg: Tectum, 2003, S. 108.

Пишешата тези редове също е изпълнявала интегрално песните на Шопен, но на немски език в немскоговорещи страни – Германия, Австрия, Швейцария, на който език те са били издадени (Edition Peters) почти по същото време, както и на полски, поради факта, че голяма част от териториите на Полша по онова време са във владенията на Руската империя.

Жанрът „Lied“ се приема и се вплита с някои национални особености и в други по-близки или по-далечни на немскоговорещите страни в Европа: По текстове от немски поети (на оригиналния им език, или в превод на шведски и норвежки език) автори са и изданията на „Lieder“ на **Евхард Григ** (1843 – 1907). Не може да бъде пропусната добилата еквивалентност песен за родината, за Норвегия „Песен на Солвейг“ из сюитата „Пер Гинт“, оп. 23, на Григ, в която образно е пресъздадена красотата на норвежката природа, меланхоличността на севера, верността на селската девойка, която очаква своя любим през целия си живот – алегорията за норвежката жена (Песните на Солвейг са общо три в цялата сюита). Михаил Друскин пишепо повод на тази първа песен на Солвейг: ”Като своеобразен лейтмотив на родината през цялата партитура на Пер Гинт преминава „Песента на Солвейг“ (№ 8). Тази особено чиста и целомъдрена музика спада към най-поетичните творения на Григ“¹⁵.

Любим мелодичен ход за Григ е подчертаването на V степен чрез характерното „Григово“ слизание на мелодията от VII в V степен или от качването от III в V степен. В някои песни са доловими връзки с песенния свят на Роберт Шуман (”Есенна буря” оп. 18), в други се появяват „тристановски” елементи на вокалнодекламативен монолог, какъвто ще се разгърне при Волф. Отделено е подобаващо място и на първата изпълнителка на песните на Григ – **известната камерна певица Нина Хагеруп**, съпруга на композитора, както и на посветените ѝ песни от страна на приятеля на семейството – английският композитор **Фредерик Делиус** (1862 – 1934), автор на значимо творческо наследство.

Датският композитор **Нилс Гаде** (1817 – 1890), автор на повече от 50 песни в жанра „Lied“, представител на зрелия романтизъм от XIX в., е лайпцигски възпитаник и типичен пример на немската естетика, модифицираща върху по-различна национална основа, нещо което ще поеме и неговият наследник **Карл Нилсен** (1865 – 1931). Нилсен е автор на 54 песни за глас и пиано с типично немска естетика (последната песен е под опусен номер 402), на шест симфонии, симфонични сюити, кантати, хорова музика и др. Оркестровата му песен „Слепият латернаджия“, оп. 42, за баритон и симфоничен оркестър носи някаква далечна носталгичност, асоциирайки с 24-тата песен из Шубертовия цикъл „Зимен път” – „Латернаджията”. В България симфоничната поема на Карл Нилсен „Очите на нощта” е изпълнена през 1989 г. в зала „България” под палката на Алипи Найденов, а Ангел Станков на 3 май 2012 г. дирижира Концерта му за флейта и оркестър.

Дали човечеството не е загубило в лицето на **Ференц Лист** (1811 – 1886) един от най-великите си песенни композитори?! Опусите на Лист в областта на „Lied” са композирани по текстове на големи немски, френски, италиански

¹⁵ **Друскин**, Михаил. История на музиката, част IV. София: Музика, 1976, с. 620.

поети и латински духовни текстове. Преди да се пристъпи към по-детайлното вглеждане в оставените „Lieder“ от Лист, е необходимо да се припомним някои негови особености като тези, че Лист е велик импровизатор и музицира с огнена стихия, обхванат от възхищението си към дадената литературна или живописна творба. Именно така многобройните транскрипции на известни песни (в голям брой песни от Шуберт) предшестват песенното му творчество. В първите песенни опуси, в най-ранните композиционни опити Лист претоварва клавирия съпровод, както самият той споделя в по-късни биографични бележки. Това е явление, което не е поощадило и други велики композитори на „Lied“ в ранните им периоди на творчество. Лист се обръща към миналото и творчеството на минезенгерите, започвайки такава песен със „запев“, вменявайки „запев“ или *бар-песенната* форма и други подобни по-свободни форми във варираната куплетност. Такава неопределеност на строфичната структура дава свободата на Лист да се възползва от всички нейни варианти и да я пресъздаде по неповторим свой начин. В труда си Лина Раман „Франц Лист като творец и човек“¹⁶ споделя, че това, което Лист изисква от клавирия съпровод, може да се твърди, че изисква и от певческия глас – гъвкавост при боравенето с цветове и настроения, едновременно „по шубертовски“ чиста повтораемост на рефрен, или по „шумановски“ вокална декламативност. Често употребява енхармонични замени в певческата линия и това изисква от изпълнителя тънко чувство за принадлежност към хармоничната цялост и оцветяване на вокала в непредсказуема нова насока („Über allen Gipfeln ist Ruh“). Често Лист третира и човешкия глас повече инструментално, отколкото като преносител на словесното послание. Вибратото е подчертано романтично, но в целия си богат диапазон от минимално при проходящи тонове, до наситено в дълги и важни, носещи хармоничната притегателност тонове. **Пътят на развитие довежда композитора до лайтмотивната техника и монотематизма**, т.е. оформянето на няколко мотива, които се преплитат в двете партии – вокална и клавирна. Оттам в лайтмотивите постепенно се вплитат и декламационни елементи с нестандартна и финна ритмика, необичайни за класическата музика възклицания, мълчание, наподобяване на природни явления чрез тремоли, гъсти арпеджирани акорди и др. Лист е новатор и в областта на хармонията. Така започването на някоя песен често може да не носи тоналната утвърденост, която постепенно се избистря в етапното декламативно развитие до някаква устойчивост, като **далечен предвестник на атонализма**. Сред другите средства, с които Лист си служи, могат да бъдат посочени оргелпункта, който е носител на успокояване на напрежението с неизменно повтарящия се басов тон, „унгарски“ интонации с IV повишена, проходящи тонове при преходи от прости в алтеровани акорди, съпоставяне на едноименни мажорни и минорни тоналности в гъвкави ладотонални връзки. Лист е този, който поверява на ритъма, на хармонията и на оркестрацията нови функции и в това отношение е връзка към музиката на Вагнер, Волф, Малер, Рихард Щраус, Александър Скрябин (и други руски композитори), Ян Сибелиус. Изследователят на

¹⁶ **Ramann**, Lina. Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, S. 78 – 12.

творчеството на Лист Детлеф Алтенберг изтъква: „По негово време песните на Лист остават някак в сянката на неговите ненадминати клавирни опуси. Но днес, след повече от в. и половина, тези песенни опуси, надмогнали пресяването на времето, все по-често звучат на концертния подиум, говорещи за възможността да се откриват нови хоризонти чрез друг, различен от вече познатия поглед към цветовете и смисъла на хармониите“¹⁷.

Безспорно в пространството на „Lied“ със свое незаменимо пространство и почерк се вписва и един от най-големите симфоници на всички времена – **Йоханес Брамс** (1833 – 1897). В своето изследване „Песните на Брамс. Принос към развитието на романтизма през XIX в.“ авторът Конрад Гиблер¹⁸ изказва своята постановка с историкостойностен ретроспективен поглед за всяка една от песните на Брамс. Много от анализите на Гиблер представляват интерес и за изпълнителите – певци, пианисти и инструменталисти. Изследователят казва за тях още: „След Шуберт и Шуман само Брамс е способен да създава толкова национални по дух и стил вокални мелодии“. Брамс преосмисля пиетета си към народното творчество по свой креативен път. Той цени високо поезията, но запазва предпочитанието към поети, чиито текстове са близки до народните.

Ако се говори за много по-разпятата вокална линия при Брамс в сравнение с повечето песни на Шуман, би трябвало да се посочат 15-те песни от вокалния цикъл оп. 33 „Романси за хубавата Магелона“, единственият вокален цикъл, свързан с текстов първообраз по поемите на Лудвиг Тик, наричан от редица изследователи единствената имажинерна опера на Брамс. Съпоставена с вокалната линия при Роберт Шуман, а и с тази на по-късните Хуго Волф, Макс Регер, Густав Малер и други композитори от втората половина на XIX век, вокалната партия при Брамс е интонационно богато разгърната, и все пак не бива да се изключва от полезрението пробиващата си жизненост декламативно-речитативна тенденция. Тази изглеждаща нова тенденция, изживява възраждането на средновековната *бар-песенна* форма на странстващите минезенгери. Като автор на „Немски реквием“ (оп. 45), „Алтова рапсодия за алт, мъжки хор и оркестър“ (оп. 53), „Песен на съдбата“ за мъжки хор и симфоничен оркестър (оп. 54) Брамс, в когото живее един вид „брамсовото кодирано симфонично мислене“, продължава разширяването на песенната форма в по-мощните вокално-симфонични пространства. И това в някои отношения се явява предвестие на започналото още от Шуберт „Lied-еризиране“ на симфонията и нейните жанрови проявления – явление, което ще бъде така характерно за Густав Малер.

2.2. Метафоричното значение на „ключовата дума“ в образността на вокалната форма „Lied“

Зараждането на жанра „Lied“ е процес, продължил столетия и съществувал вече на определен етап от своето развитие в периода на виенската класика в творчеството на Хайдн и Моцарт, преди Бетовен. Според някои тълкуватели „Lied“ означава „да се изпее поезията“, а това от своя страна недвусмислено

¹⁷ Алтенберг, Детлеф: „List und die Weimarer Klassik“, изд. „Лабер-Лабер“, 1997, S. 214

¹⁸ Giebler, Konrad. Die Lieder von Johannes Brahms. Diss. Münster, Westfälischen Wilhelms-Universität, 1959, S. 38 – 43.

говори за дълбоката обвързаност между поетична и музикална образност. Към това предразполага, разбира се, и **особената музикалност на поезията на поети като Волфганг фон Гьоте, Хайнрих Хайне, Йозеф фон Айхендорф, Едуард Мьорике, Фридрих Шилер и много други**. Задълбоченият прочит на един поетичен текст неминуемо проектира известна йерархия в словесния изказ, както и оформянето на словесни категории и отделянето на смисъла от неговата чисто инструментална, езотерична изказност. Такава изказана категория е „ключовата дума“ (лична метафора) в текстовете.

Като пример ще бъде анализирана от интерпретаторска позиция добре известната песен на Франц Шуберт „Der Lindenbaum“ („Липата“, оп. 89, № 5, D. 911), от цикъла „Winterreise“ по стихове на Вилхелм Мюлер. Известно време преди появата на песента на Шуберт „Липата“ немският композитор и изследовател на народни песни Фридрих Зилхер (1789 – 1860) я преработва, запазвайки автентичността ѝ на фолклорна песен, като се опира на предпочитанието към естетиката на времето. Така, ако трябва да бъде изведен контекстът от авторския цикъл „Зимен път“ от стиховете на Мюлер като алегоричен екстрат, това е странстването на младия човек напуснал родното място, в търсене на по-щастлив живот и препитание. Героят минава покрай къщата на любимата, несподелил чувства на любов и привързаност, и поема дълъг път без цел и без друга алтернатива в настъпването на зимата. Липата, пътят, минаващ през зимно поле, цялата природа, в която има скалисти върхове, е одухотворена. Цикълът е монодрама. Според Райнхолд Бринкман „равномерният ход и излиянието на стиха влизат в потресаващ контраст със самото му значение“¹⁹. В стиховете на Мюлеровата поезия някои понятия отдавна са придобили амбивалентно значение по ред социалнопсихологически обстоятелства като „Липата“, „Странстването“, „Кладенецът“, „Шапката“, които в немски език са от мъжки род. Липата е тайната изповедница, пред която лиричният герой споделя своята несбъдната любов и вписва в кората ѝ двете скъпи имена. Интерес за интерпретаторското решение е това, че имагинерно дочутите думи на липата са предадени винаги в мажор, а състоянията на реалността в минор. **„Липата“ е синоним на родина и родно място, на топла закрила от страна на близък приятел**. Но така и други думи в немската лирика са символи, които аналогично могат да бъдат идентифицирани и в контекста на българския език: „Der Brunnen“ – кладенецът, „Das Wandern“ – странстването (едно особено романтично състояние на духа), „Der Hut“ – шапката. Не е случайно това, че композиторият ще повтори два пъти строфата с думите: „Du fändest Ruhe dort“. Гениалната кода след тези думи, която преди това се беше явила като встъпление, рамкира цялата песенна форма и така поставена има друга символика. Лингвистичните връзки между отделните езици са нещо сложно и все още неразкрито докрай. В случая нашето вътрешно мислене се провежда дълбинно на нашия „матерен език“, следователно на българския език. Българският и немският език не са от една фамилна група. За да бъде изразено понятието „цфтящо дърво с цветове на липа“, в български

¹⁹ **Бринкман**, Райнхолд – немски писател и музиковед (1934 – 2010); Виенски лекции в Патхаус. Reinhold Brinkmann. Wien: Studienverlag, Rathaus, 1998.

език се изказва думата „липа“ и тази дума е от женски род. В немския език тази дума е двойна – веднъж изразявайки липата като цветovo дърво, „Die Linde“, и тази дума е също, както в български език, от женски род, и втори път – като дърво, „Der Baum“, но сега тази дума вече е от мъжки род. „Der Lindenbaum“ като съчетание на две думи – характерно явление в немската структура е обект, който събира родовите полюси в едно цяло. Текстът на Шубертовата песен е по стиховете на Вилхелм Мюлер (1794 – 1827) и по стихове на този поет са двата емблематични цикъла на Шуберт „Хубавата мелничарка“ и „Зимен път“. Самият поет Мюлер, който почива твърде млад, на подобна възраст, каквато ще бъде и тази на Шуберт, е изпитвал несподелени чувства към известна и почитана за времето си поетеса. В някакъв смисъл поетичният първообраз носи автобиографичност, а може би и затова е бил предпочетен от Шуберт. Но цялата събитийност на този текст има метафоричен характер. Тактове № 1 – 8 представят встъплението, което ще бъде използвано в края и за кода, като в тактове № 7 и 8 се среща известният мажорен валдхорнов ред, даващ прекрасната асоциация за простор, гори, и преминаващите през тях пътници, подобно на отдавна отминали събития.

Много често **„ключовата дума“** се намира около края на поетичния текст, като някакво обобщение и един вид кодиран извод, ако говорим за еднотипно композиционно развитие. Думите, които са се чули на героя, може би изказани от липата, или съществуващи в неговата представа гласят: „Du fändest Ruhe dort“ (Ти би намерил там покой), представят така известния и психологически сложен романтичен копнеж по смъртта като уталожница на всяка болка и страдание. **Единствен път в цялата постройка на песента Шуберт повтаря тази строфа два пъти, за да придаде друга значимост на казаното.**

При Шуберт често след като строфата, носеща ключовата енергия, е предадена два пъти, единствено волята на интерпретатора е тази, която ще определи до колко е възможно единият път да се артикулира първата или втората дума, както в думите: „fändest“ или „Ruhe“. В този ред на мисли може да послужи за образец и последната строфа от баладата му, композирана през 1815 г., D. 328, „Горски цар“, по едноименната балада на Волфганг фон Гьоте. Известно е, че в немския фолклор легендата за горския цар е свързана с лоши предчувствия, със силите на злото. Певецът интерпретатор има нелеката задача да намери 4 различни обертонови спектъра на гласа си, за да предаде гласовете на: **1) поета-разказвач, 2) болното дете, 3) бащата, 4) гласа на коварния горски цар-изкусител.**

Ако се доверим на превода на думата „интерпретатор“ от английски източници, ще стигнем до по-задълбоченото познание за тази дума, носеща латински произход и означаваща **„тълкувател“**. Така тълкувателят възприема **„Kunstlied“** като симбиотична форма на поезия и музика, на висша поезия, която сама по себе си носи музикалност и музикални стъпки и често оттам е провокирала композитора да създаде своята творба. Досега никъде не стана въпрос за музикалната кулминация на песента. По законите на формообразуването би следвало такава „ключова дума“ да се търси точно в кулминацията на музикалната форма. Вплетени поезия и музика си

взаимодействат, при това по особен начин при различните композитори, и всяко от тези изкуства е ту принадлежащо на другото, ту относително самостоятелно. Гениалността в случая с песента на Шуберт „Липата“ се крие и в особеността, че тази музикална кулминация подготвя това, което ще бъдат вероятните „счули се“ думи, сякаш изречени от липата в дял A^1 (A-B- A^1). Там е абсолютно логично тяхното повторение. **Отново се натъкваме на тайните в науката за златното сечение в постройката на творбата, на геометризма, симетричното разполагане на еднакви или различни по размери, но неслучайно подредени единици около един център. Целта на настоящия труд е не да се правят музикални анализи, добре известни в историята на музиката, още повече на песни като „Липата“ или „Горски цар“, а имайки предвид тези анализи, да се изведат и открият нови интерпретаторски ъгли и недоосветени ниши в пространствата на така добре познатите творби. Ако трябва да бъде обобщено анализираното, от съществено значение за всеки интерпретатор е да бъде открита думата, която всъщност е носител на най-голямото напрежение, на натрупаната словесна енергия. Съществуват обаче и стихове, особено от епохата на импресионизма и символизма, които видимо не притежават такава „ключова дума“. В тях всяка дума може да бъде „ключова дума“ и това зависи от интерпретаторската гледна позиция към стиховете. Стиховете от този период са толкова напевни и красиви сами по себе си, че в тяхната омайност и крехкост би било безсмислено да се търси някаква словесна развързка. Такова освобождаване от търсене на „ключова дума“ или „ключова еманация“ е следващ по-висш етап в изпълнителското изкуство.**

2.3. Естетическа приемственост по отношение на фразировка, идваща от виенския класицизъм в епохата на ранния романтизъм и проявлението ѝ през по-късни епохи

За една такава надстроечна категория в музиката не би било възможно да се говори, ако преди това не бъдат осветени други обстоятелства, довеждащи до естественото проявление на тази категория. Както многократно бе изтъкнато, Великата френска буржоазна революция променя картата на Европа. **Но промените в мисленето, а оттам в изкуството, още повече в най-абстрактната му форма – музиката, не настъпват изведнъж от само себе си.** При това, когато на политическата сцена съвсем доскоро монополна роля е играла дворцовата аристокрация, която още дълго ще се бори да възвърне отнетото ѝ господство и мощта си. От първата революция, до революцията, установила републиката минават повече от петдесет години. Време достатъчно променливо, сложно и бурно, което неминуемо слага своя отпечатък в изкуството. Победа на революцията от февруари на 1848 г. във Франция става начало на дълъг верижен процес. Непосредствено след революциите във Франция и в Германия избухват Австрийската революция, тя от своя страна повежда рефлекторен верижен процес в цялата велика империя. Следват Унгарската революция, Чешката, Хърватската, Революцията във Войводина, Трансилвания, Далмация, Галиция, Словашката и Словенската, революциите в Истрия, Ломбардия и Венеция и Голямата Италианска революция. До юни 1849 г. се прави първият опит за създаване на една демократически цялостна и единна

германска национална държава, насилствено разпокъсана от пруски и австрийски владетели. Известното Италианско „рисорджименто“, което най-бурно се изразява в годините 1860 – 1870, довежда до обединяване на италианските държави на Апенинския полуостров. Това е време на апокалиптично преобразуване и възставане на народните маси и политическия климат на Европа. Изкуството отново доказва своята велика мисия, отразявайки художествено реалния свят да бъде пътеводител, вдъхновител и вестител към нов, равноправен и по-добър свят.

Две десетилетия по-рано, в Централна Европа, се води неистова борба за **немска национална опера**. Във Виена, както в никоя друга област на изкуството и в никоя друга германска държава не е бил така остро засяган въпросът за национално немско оперно творчество. Причините са две: 1) обстоятелството, че по онова време австрийците се чувстват все още германци, 2) от политически съображения Метернихова Виена и империята на Франц I налагат институционална закрила на италианската опера, въпреки триумфалния успех на „Вълшевиият стрелец“ на Вебер в „Кернтнертортеатър“ във Виена, с който немската опера доказва своя народностен характер. Този успех и полък на свобода траят само три месеца. Дворът не е доволен от този обрат и съвсем скоро предава двата императорски театъра („Кернтнертортеатър“ и „Театър ан дер Вийн“) в услуга на естетиката на Джоакино Росини. И така цялата тази летопис продължава до разпадането на Австро-Унгарската империя, на Северогерманския съюз и на Германската империя – до навлизането в дебрите на двете световни войни.

Със своите сонати оп. 109, оп. 110 и оп. 111 Бетовен – великият трети представител на виенския класицизъм, отваря пътя на романтизма. В този свят, който исторически предвещава идването на новата естетика, живее и набира сокове вече утрото на ранния романтизъм в лицето на други творци, писатели, поети, художници. Сред тях е емблематичното име на твореца **Франц Шуберт**.

Така характерно за изпълнението по времето на виенския класицизъм и началото на XIX в. е характеристиката на **„Viennese Style“**, която не е носела никакви особени знакови отбелязвания през съответстващата ѝ епоха (освен малките „дъгички“), във фразировката „две по две“. Всъщност тази фразировка съвсем не е родена във Виена. Съществува още по времето на барока, след това особено много в т.нар. „галантен стил“ рококо, но при Моцарт и неговото време добива най-изтънчените си измерения. Така поредица от различни или еднакви по височина тонове се свързват два по два с общи дъгички, като първият е по-силният, а вторият по-слабият. Вторият тон, който разделя силното време на първа и втора част, се пада на относително слабата част от силното или относително силното време. Биха могли да бъдат и два, или три, или повече тонове на това относително слабо време или част от време. Такава фразировка е добре позната както на пианисти, така и на щрайхисти и инструменталисти, свирещи на дървени духови инструменти. Тя носи действително инструментален характер, но често е използвана от виенските класици и във вокалната музика. Степента на нюансирането ѝ при Моцарт е израз на висш аристократизъм и благородство, а преминаването ѝ в творчеството на Шуберт идва естествено. Като примери могат да послужат много от неговите песни.

Дори изписването при него напомня филигранността на Моцартовата фразировка. Интересно е развитието в динамиката, която понякога би могла да бъде и антагонистична на ритмичната артикулация.

Пример: Франц Шуберт – „Баркарола“ („Auf dem Wasser zu singen“), оп. 72, D. 774, по стихове на Леополд, граф на Щолберг

Цялата песен е изградена върху тази филигранна фразировка.



В този пример повтарящият се тон в мелодичната линия е началният за дъгичката. От една страна, той е втори, като повтарящ се, от друга – първи от съчетанието, обединено под една дъгичка. Най-неправилно и грубо тълкуване е да се пренасят късноромантичните шрихи към изяществото на творби, свързани с тази фразировка, което става нередко. Така Шуберт може да зазвучи „огрубен“ с едрите шрихи на Брамс.

Малко позагълхнала при Шуман и Лист, светлината на тази фразировка се появява отново в последните две десетилетия на XIX в. в немалко песни на Брамс, Хуго Волф, Густав Малер, при Макс Регер – един от късните последователи на Брамс, в неговите песни, претворяващи народни мотиви или танцови фрагменти (а това са 40 песни из оп. 76, наречен „Schlichte Lieder“), което дава немалко основания да се смята, че такава фразировка е често срещана във фолклорната музика от тези региони.

Разбира се, тази фразировка може и да модифицира. В някои песни на Волф от късния му период е видимо, че тежкия тон е вторият, а не първият, като този втори е и по-късият.

Пример: Хуго Волф – откъс от песента „От моите големи болки“ по стихове на Хайне



Такава фразировка се среща в много по-късни времена, както това се вижда в цикъла „Котешки песни“ за мецосопран, кларинет и пиано или в партията на Йокаста из опера-ораторията „Едип Цар“ на Игор Стравински, във вокалния цикъл „Листъа“ на Едисон Денисов и още при други композитори от XX, дори XXI век. В българската вокална литература реална или модифицирана тази фразировка може да се наблюдава при композитори от няколко генерации. Етимологията ѝ остава все още дискурсивна област.

Във всеки случай днес т.нар. „виенска“ класическа фразировка, предаваща едновременно въздушност и лекота на шриxa, изтънченост и аристократизъм, ни навежда на мисълта как точно в музиката, в тази най-абстрактна духовна област на човешката дейност, **живеят в хармония едни до други параметрите на антагонистични епохи.**

2.4. За пеенето на определен език и за пеенето на немски език като израз на висша поетична еманация

Пеенето на който и да е език е поетична еманация, още повече, когато този акт касае лично художествено творчество. И тъй като в настоящия труд ще бъде артикулирано преди всичко пеенето на немски език, предварително се приема условието, че за да не бъде това пеене класифицирано като любителско (в случай, че се изпълнява от певци, не владеещи езика, за който ще става въпрос), а високостойностно въздействащо изкуство, носещо богатата палитра на подобаващия го инструментариум, това изисква продължителна подготовка и аналитико-слухова концентрация. Артикулационно-фонетичната работа на педагога, насочена към младия певец, е една от страните необходими за предаването на верния интерпретаторски прочит и достигането до оптималната истина за изграждания художествен образ. На фонетично ниво много силен е моментът на подражанието, представляващ дълъг период на рефлекторно възприятие. Тук е интересна историята до достигането и определянето на един от „високите“ немски езици от град Хановер до град Берлин и заобикалящите ги територии в северните части на Германия от началото на XIX в. за стандарт. Така в частност много думи, съдържащи „ng“ напр. „ginge“, „singe“ или „Klang“, „Gesang“ се изговарят (респ. пеят) по-различно от изписвания им. Изписаните съгласни „n“ и „g“ образуват произносно друга единна звучност, наподобяваща в някаква степен испанската „**ñ**“. Изключения има, разбира се, както думата „Morgeng**l**anze“. В случая трябва съвсем ясно и отчетливо да се чуят и двете звучни съгласни „n“ и „g“. Или въпросът с ретрофлексивната „**R**“ („rollende R“, Zungenspitzen R) (бълг. прев. „гъркалящата се „p“ и „p“ с края на езика). Нека обаче първо бъде изяснен ясно терминът „ретрофлексия“²⁰. Към него може още да се добави действието „обръщане навътре“ (подгъване). Така за звучната „R“

²⁰ Вж. **Габеров**, Иван. Речник на чуждите думи в българския език. Пето допълнено и преработено издание. Велико Търново: Елпис, 2002: Мед. Прегъване назад на орган или на част от орган. (Характерен за някои индийски диалекти, съгласен звук, който се произнася с повдигане и обръщане на езика назад). **Милев**, Александър, Йордан **Братков**, Божил **Николов**. Речник на чуждите думи в българския език. София: Наука и изкуство, 1958: от лат. retro = назад и flexio = свиване. Звук, произнесен с извърщане на езика назад.

има неписани, но сигурни правила, пригодена за сценичната реч, когато е първа или в началото на думата. От втората половина на XX в. вече е изоставена остарялата, внасяща привкус на сладникава „красивост“ естетика на прекаленото осветляване на края на думата. Аналогично и в немския език думи като „Mutter“, „Vater“, „Winter“ в никакъв случай не бива да бъдат произнесени като „мутер“, „фатер“, „винтер“, а по-скоро едно затъмнено „аѳ“ на мястото на неудареното „е“, което е крайна сричка от думата и преминава в рефлексивно „R“. Тук **проф. Лоре Фишер** (с която имах щастието да работя известно време), познавайки добре изискванията в българската фонетика и „забраната“ да се вокализира на „ѳ“, казваше с много тънко чувство за хумор: „Там (...) при вас, на юг, има един много ценен вокал. Той е подобен на змийската отрова в малко аптекарско шишенце. Ако капнем по-малко от една капка от тази отрова – болният ще оздравее. Ако му сложим повече от една капка – болният може и да умре...“²¹.

Етимологията на немския език доказва някои връзки и корени от новолатинския и романските езици през първите векове сл.Хр., а това обяснява и някои сонорни особености. Интересни от фонетичен аспект и съвсем различни от явленията в българската фонетика са палаталните (небни) съгласни „š“, „ʃ“, „sch“ (= ш), „ch“. Допълнително е възможно и желателно палетизирането („онебняване“) на „ʒ“, както и на „m“ и „n“. Консонантите (съгласните) са наричани още „Hemmlaute“ (от „hemmen“ – спирам, задържам, или задържащи идването на гласните). И за да бъдат правилно подредени и класифицирани тези консонанти, необходимо е да бъдат разгледани откъм три фактора, спомагащи тяхното образуване: 1) мястото на звуковото подтискане, 2) начинът на звуковото подтискане, 3) реалният контакт на съотношение с гласните гънки, неучастващи (или съвибриращи) в акта на произношение.

В немския език съгласните се класифицират при по-различни характеристики, отколкото в българския език. Така те биват: назални, латериални, дентални, алвеоларни, фаринксови, ларинксови, фрикативни, експлозивни. Интересно и любопитно е да се знае, че най-високата фреквентност (честотност) носи съгласната „ʃ“ (като в немския език е наричана – острата, пикантната „с“). Древно правило на сценичната реч от антично време гласи: „Консонантите изричайте силни, а гласните – меки, като вдигането на утринната мъгла“. Това се отнася особено за немския език.

Няколко думи за гласните в немския език. Те са всички тези вокали, които съществуват в италианския език, а и в българския, но без вокалът „ѳ“. Към тях се прибавят още три вокала в епистоларна форма, и техните разновидности в сценичната реч:

Ä – Ö – Ü Тези особени вокали, както е известно, се наричат „Umlaute“ – подгласни. Тук изключваме относителната височина и светлина (или тъмнина) на тези вокали, които в различните певчески езици са различни и от това зависи и интонирването на самия език.

²¹ **Fischer**, Lore: 1. Intonation, Perception und Bühnensprache; 2. Allgemeine Einführung in die Phonetik für Sänger, 3. Grundriß einer Gesangsphonetik des Deutschen. Ed. Oberhausen: „Athena Verlag“, 1997/1998.

Ä – е равностоеен (но такава равнозначие, в никакъв случай не бива да се възприема като буквална еквивалентност) на руския вокал „Э”, или в българския език – подобен на първото „е”, в думата „зеле”.

Ö – различава две разновидности на правоговор, които е невъзможно да бъдат отразени по знаков път. Тъй като този вокал идва от вокала „О”, а вокалът „О” в немския език има също два вида произношение – по-честото е затворено, както в думи като „oben”, „oder”, „Ode”, „schon” и при промяната на вокала в „Ö”, произношението също запазва първичната изходност, звучаща като известна затвореност, както в думи като „Ohrhörer”, „Österreich”, „Möglichkeit” за разлика от отвореното „О”, както в думите „offen”, „Ordnung”, „Loch”, който вокал модифицира също в отворената форма на „östlich”, или „Öffentlichkeit”.

Ü – е вокал, изключително удобен за пеене.

Затворените и полузатворените вокали в немския език се срещат като разновидност и в т.нар. „Plattdeutsch” (долнонемски) от групата на северните скандинавски езици – датски, шведски, норвежки, исландски, в частност и в холандския и фламандски езици.

Друга тънкость, както вече беше казано, е познаването на процеса на *бавното отзвучаване на дифтонгите, през съгласните до следващата гласна, давайки нюансираност към по-светла или по-тъмна степен на вокала*. За да проникнем в действието на дифтонгите, преди тях трябва да бъде ясна скалата на оцветеност на вокалите. Докато в италианския език всички вокали имат една обща умерено тънка „сомбрираност”, в немския език тази скала има по-големи контрасти.

Говорейки за вокалите в немския език, трябва да се подчертае, че към тях има особено внимание. Така преди всяка гласна по принцип има т.нар. „Coup de glotte”. Но има и изключения: например ако гласната е в много висок регистър, ако няколко последователни думи, в т.ч. и предлози, започват с гласни, тъй като от естетическа гледна точка се получава твърде голямо разкъсване на линията вместо желаното „Legato”.

Невъзможно е при разговор за гласните в немския език да не се говори и за **възвратния импеданс**. Тук най-общо работата се свежда до три етапа, а овладяването на оптималния импеданс за даден глас, особено касаещ последния етап, е играта на светлосенки, респ. *на степени на импеданс при създаването на психологически верния образ*.

Немският език е труден за българските певци поради обстоятелството, че в неговата фонетика има гласни и съгласни, съчетания от тях, които не се съдържат в българската фонетика. Няколко думи трябва да се кажат и за т.нар. *плурицентрични езици*²², в чиято група спадат както немският, така и френският, английският, персийският, българският език. Тези разновидности не трябва да се

²² **Плурицентрични езици** са езиците, които имат повече от една разновидност на книжовния език; такива са езици като немски език с различни стандартни типове в Германия, Австрия, Швейцария, още английски, френски, холандски, испански, персийски и някои други езици. Подобно на тях, българският език има няколко книжовни норми – наред с основната, използвана в България, съществуват други норми като банатска и др. За разлика от плурицентричните езици, друг тип езици притежават единен стандарт – такива са италиански, датски, полски и др.

бъркат с традиционните диалекти, макар че в известна степен са повлияни от тях. Наличието на такива разновидности в Германия, Австрия (австрийски книжовен немски език) и Швейцария (швейцарски книжовен немски език), дава основание на някои автори да определят **немския език именно като плурицентричен език**. В особено ценния труд на проф. д-р Мария Шубигер²³ *немският език е представен в една много широка платформа като клон на германските езици от индо-европейското семейство*. В него авторката казва: „Различията на всички тези езици спрямо съвременния литературен немски са толкова големи, колкото и лингвистичните прилики, доказващи дългия исторически корен. Това дава основание за надежди в потвърждаване на общото във външно безбройните фонетични разклонения, имащи дълга, хилядолетна предистория”.

Такава надежда дава и **проведената през 1921 г. в Берлин общо-германска конференция по уеднаквяването на произношението в сценичната реч и правоговора на високия литературен немски език**²⁴.

В тази глава са разгледани някои особености от фонетично естество в контекста на връзката с естетическата страна на **пресътворявания образ**. Или изказано чрез езика на метафорите: във всяка художествена интерпретация носим спомена за създаденото в миналото, дори в най-абстрактната му представа, използваме несъзнателно или съзнателно елементи на неговия инструментариум. Затова в заключение трябва да се каже отново, че именно в пеенето поезията изживява още веднъж своята най-висша последна, но безгранична еманация и това е особено характерно, както за пеенето на вокалната лирика на всеки език, оставил свои писмени паметници, така и за немската вокална лирика, която дълбоко се свързва с жанра „Lied”.

ГЛАВА ТРЕТА. ХУГО ВОЛФ И „LIED”

Едва ли има друг композитор, чийто живот и дело да принадлежат толкова цялостно, толкова всеотдайно и дълбоко на песента, на жанра “Lied”, както този на **Хуго Волф** (1860 – 1903). Ернест Нойман пише за него: „Хуго Волф е определен да носи венеца на един от най-значимите композитори на песента на всички времена. И това не е заради неговите на брой 370 песни и тяхното значение, колкото заради способността му „за всяко отделно място на текста да намери неговото истинско музикално превъплъщение”²⁵. От тогава до днес името на Хуго Волф е станало за този жанр емблематично. Той извежда достоянията на художествената песен, създадени до негово време от неговите предшественици Шуберт, Льове, Менделсон, Шуман и Лист, и особено много от вокалното творчество на Рихард Вагнер, бидейки едновременно продължител на неговите традиции и новатор.

²³ **Schubiger**, Maria. Einführung in die Phonetik. Sammlung Gaschen (Book 2203). Berlin: Walter de Gruyter; 2., überarb., 1977.

²⁴ Вж. преиздадените трудове на Теодор Зибс. **Siebs**, Theodor. Deutsche Aussprache. Reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch/Siebs. Hrsg. von Helmut de Boor u. a. 19., umgearb. Auflage. De Gruyter, Berlin, 1969 (Nachdruck: VMA-Verlag, Wiesbaden 2000.

²⁵ **Newman**, Ernest. The Musical Times. London, 1907, преизд. 1919, p. 124 – 125.

След откритите ръкописи и пълното издание на творчеството на Волф в края на 80-те години от международното Волфово общество „Internationale Hugo Wolf Gesellschaft – IHWG“ със седалище Виена (подкрепено от Министерството за изкуство и преподавателска дейност на Австрия, с издатели акад. Ханс Янчик и проф. д-р Леополд Спитцер), за първи път на бял свят излизат над 100 песни, с което общият им брой става над 370. Приживе Волф не получава заслуженото признание подобно на творческата съдба на Шуберт, но затова пък само една година след неговата кончина е основано Волфовото общество и оттогава до днес неговата музика се радва на все по-голям брой почитатели от целия свят. Незаменим и еталонен остава монографичният труд за Хуго Волф от 780 страници на английския музиколог Франк Валкер²⁶.

Няколко факта от живота на Хуго Волф, едновременно странни и интересни, могат да бъдат от решаващо значение към щрихите на неговия духовен портрет. Хронологически като първи особено интересен случай е научаването за смъртта на **неговия идол Рихард Вагнер**. Само година преди тази смърт (1883) Вагнер е бил във Виена по повод премиерата на „Пръстенът на Нибелунга“. Волф успява да покаже на Вагнер свои композиции, които именитият композитор одобрява като цяло и му дава наставления за работа до следващата им среща. Но такава не се състои поради смъртта на Вагнер. Волф е така потресен, че напуска града. Отива в полето, където се качва на едно дърво и заспива, желаейки да посрещне там своята смърт. Случайно го открива пастир и го връща към живота. Друг факт, свързан с начина на композиране или по-точно с начина на вникване в дълбоките словесни пластове на стиховете, които е пресътворявал в музика, е, че от известна възраст Волф носел в джобовете на дрехите си постоянно бележници с преписани от него стихове от любимите му поети. Тези бележници четял по всяко време на деня, търсейки непрекъснато тяхната музикална еквивалентност.

Един опит за класификация на вокалното наследство на Волф (без симфоничното, кантатно-ораториалното и камерното творчество), би изглеждал по следния начин:

1. *Песни по стихове на баварския поет романтик абат Едуард фон Мьорице (1804 – 1875)*, с право считан за най-любимия поет на композитора. Тези песни са композирани през зимата на 1888, в която понякога пише всеки ден по една, понякога по две нови песни. Волф написва 53 песни по стихове на този поет (по-късно 20 от тях оркестрира).

2. *Песни по стихове на Йозеф фон Айхендорф (1788 – 1857)*, композирани от 26 януари 1888 до 29 септември 1888 с многократни прекъсвания, общо 20 песни. Вероятно това е автор, чиято поезия носи особена изтънченост и музикалност и не е случаен фактът, че по негови стихове има повече от 4 000 песни от композитори, принадлежащи на немскоезичната култура.

3. *Песни по стихове на Волфганг фон Гьоте (1749 – 1832)*, композирани октомври на 1889 или общо с ранните песни – 54 (10 от тях също са били оркестрирани, но впоследствие 4 са безвъзвратно изгубени).

²⁶ **Walker**, Frank. Hugo Wolf, Eine Biographie. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1953, S. 275, 438, 473.

4. „Испанска книга на песните“, две тетрадки, от които в първата – 10 духовни песни, във втората – 34 светски песни по стихове на различни поети, всичките в превод на Хейзе, композирани през 1890, общо 44 песни.

5. „Италианска книга на песните“, две тетрадки. Тетрадка I по стихове на Хейзе, композирана през 1890 до 1891 – 23 песни. Тетрадка II – по стихове на същия поет, композирана до 1896 – 24 песни или общо 47 от „Италианска книга на песните“. Тук е мястото да бъде отбелязано, че както в „Испанска книга на песните“, така и в „Италианска книга на песните“ Волф не цитира фолклорни интонации. Композиторот е вдъхновен от преводната поезия и това, което го вълнува, са дълбоките психологически състояния, прониквайки в душевността на народ с по-южна рефлексивност.

6. *Оркестрови песни*, композирани от май 1889 до декември 1897, общо 29, от които 4 са изгубени при инцидент с пощенски дилижанс.

7. *Двете опери* – „Корехидор“ – 1895 и „Мануел Венегас“ – 1897.

8. *Песни по различни поети в различни години*: 13 по стихове на Хайне (освен ранните 8 от 1878 – 1880), Шекспир, Лорд Байрон (последните в немски преводи) 3 по стихове на Микеланджело (в превод на Валтер Роберт-Торнов, 1897), 19 по различни поети като Кернер, Шефел, Хебел и други.

9. Продължение и прекъсване на работата върху втората опера „Мануел Венегас“ – 1897. Съзнателният професионален творчески път на Хуго Волф обхваща не повече от 17 години, в които композиторот **създава творчество, издигащо жанра “Lied” на стъпало, което музикалната история дотогава не познава.**

В песенното творчество на Хуго Волф не съществуват цикли по образец на Шубертовата „Хубавата мелничарка“ или „Зимен път“ или Шумановите цикли „Любовта и животът на жената“ и „Любовта на поета“ по драматургически съображения. Като все пак някакви цикли с драматергическа цялост може да се считат два: „Десет духовни песни“ из „Испанска книга на песните“ по преводни стихове на Гайбел и Хейзе и „Три песни за бас по стихове на Микеланджело“ (в България, в Златния фонд на БНР в прекрасно изпълнение и записи на проф. Павел Герджиков). Интересното при Волф е съществуването на „вътрешни цикли“ и такъв цикъл е трите песни на арфиста и трите песни на Миньон по Гьоте. Това е един скрит диалог. Специфично Волфовско е неговото непознато дотогава дълбоко навлизане в музиката на стиха, на стихотворните стъпки на словесната ритмика и оттам въздигането ѝ в музикален изказ. Примерите могат да бъдат много, в които е видно **как от словесната интонация чрез нейното разширяване до крайните ѝ предели на въздигане и снижаване се стига до певческата интонация.** Такава мелодична графика, проилизаща директно от говорната интонация, и самата тя определяща хармоничното движение, е по същество новаторска и несъществуваща при нито един от предшествениците на Волф. Всички тези черти са белязани от дълбоко психологическо пресътворяване на поетичния образ в музикален еквивалент. С типично Волфовския музикален език, с неговата вокална декламативност вокалната линия е неразривна част от хармонията и нейните модуляции. Дори в ранните си творби на Волф се забелязва, че той никога и никъде не повтаря дори една дума или строфа, така както е характерно за Шуберт, Менделсон, Льове,

Брамс – изобщо за композиторите песенници дотогава. Ернст Декси – друг биограф на композитора казва: „Съществена е една особеност, така забележителна при Волф: радостта от все новото откриване и преоткриване на контрапунктни гласове...”²⁷. Към по-съществените характеристики, бележещи неговата вокална музика, се вписва неизразимо високият пиетет към поезията на немската лирика. По сложни психологически и сходни душевни светоусещания, подобно както при Шуберт е поезията на Вилхелм Мюлер, най-близка става за Волф е поезията на Едуард Мьорике. Михаел Хаберландт твърди, че „само песните написани от Волф по стихове на Мьорике, са достатъчни, за да обезсмъртят неговото име и го поставят сред най-великите създатели на този жанр”²⁸. Имайки предвид всичко това, можем да пристъпим с един специфичен изпълнителски ракурс към неговите песни, приемайки вътрешната противоположност на неговите песни от различните творчески периоди. От самосебе си е разбираемо, че от изпълнителска гледна позиция, изпълнението на песни по стихове на един поет, не е възможно да бъде осъществено в един рецитал – затова са нужни най-малко два, дори три рецитала (напр. в два рецитала по 18 песни и един със 17 песни по стихове на Гьоте и пак така по стихове на Мьорике). Интересна откъм структурната страна е формата на песните: някои са в проста форма, близка до народната песен, други в триделна А–В–А¹, а по-голямата част от всичките Волфови песни са в нетрадиционна, несрещана до това време, **особено модифицирана** разгърната *бар-песенна* форма, примесена с други принципи, непозната до неговото време. Например песента „През пролетта“ (№ 41 от том „Песни по Едуард Мьорике“) съдържа твърде голямо число тактове за такава песенна форма – общо 98. Би могла да бъде оприличена като поема или ода. Музикалният материал може да се раздели в три сфери, без това да бъде класическата форма А–В–А¹. Още при тактове № 30 – 34 се наблюдава своеобразната кулминация откъм драматургически и музикален аспект за цялата песен – изключителна рядкост за такава форма. Словесно психологическата кулминация бележат обаче значително по-рано тактовете № 17 – 21 „Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus“ (прев.: ”Но все така ти и уханията, вие нямате дом...”). Като цялост тази песен е израз на Волфовото майсторство в областта на контрапунктното изкуство. Интересното преплитане на мелодичните графики, които вървят в противоположни посоки, се противопоставя от своя страна като една „безкрайна мелодия” с хармоничните акорди и остинатната ритмична пулсация, протичаща по продължение на цялата песен. Франк Валкер в цитираното изследване заключава, че такава форма на „Lied” е особено свързана с името на Хуго Волф, при която **клавирната партия** (вече изобщо не се говори за клавирен съпровод!) **развива в симфоничен мащаб** своя тематичен материал, че това специфично изкуство на Волфовата „Lied” не е нищо друго освен **една симфонична поема „en miniature“ за глас и пиано**. Дори ранните песни-поеми носят заряда на симфоничното мислене, което така или иначе ще се проявява с различните си параметри по продължение

²⁷ **Decsey**, Ernst. Hugo Wolf. 2. Hugo Wolfs Schaffen : 1888 – 1891. Berlin: Schuster & Loeffler, 1904, S. 42, 67.

²⁸ **Haberlandt**, Michael. Hugo Wolf Erinnerungen und Gedanken. Leipzig: Verlag Lauterbach & Kuhn, 1903, S. 58 – 59.

на цялото Волфово творчество. Това определя и изпълнителската визия, подобна както в една полифонична творба, където всеки глас е важен, където няма второстепенни гласове. Хронологически не бива да се забравя, че Волф идва след Вагнер, като при това е и дълбок естетически приемник на Вагнеровата безкрайна мелодия. Волф развива принципа на симфоничната поема, успореден с типичната му декламативност. Така певецът трябва да има предвид и големия гласов диапазон, използването на шриха на „големия лък“ и доброто “Legato” и заедно с това и изкуството на пеещата декламативност.

Лаймотивната техника при Волф достига своето изкрystalизиране, концентрация и многоцветна поливалентност, **като за разлика от Вагнер, Волф е съвсем по нов начин лаконичен.** Ярък пример за такава лаконичност може да бъдат трансфигурациите на малкия лайтмотив в песента „На една коледна звезда II” (№ 21 по стихове на Мьорике). Лайтмотивът се повтаря 32 пъти в песента от общо 20 такта. Песента би следвало според поетичното откровение да се изпее със светъл и сърдечен тембър, възможно леко, с малък инпеданс, по-скоро задушевно и интимно, отколкото със сгъстен и богат на цветове волум, който би разрушил крехкостта на образа. От интерпретационна позиция безспорно е, че разбирането на специфичната трудност изисква и целенасочено активизиране на подходящото психическо състояние или още по-точно казано, на съответни когнитивни процеси във въображението на изпълнителя, които от своя страна предизвикват и подобни рефлекторни възприятия в слушателската аудитория. Волф така дълбоко преосмисля и претворява в звуци поетичния текст, като във всяка негова песен има нещо, което е неповторимо. Затова и интерпретаторският арсенал на певца и пианиста трябва да бъде огромен.

Неслучайно по-късно, когато Волф оркестрира някои от своите песни, се отнася изключително вискателно към психологическите характеристики на инструментите. Песента „На една стара картина” (№ 32 от тома по стихове на Мьорике, от 14 април 1888) е своеобразен, грегориански хорал, пренесен в епохата на късния романтизъм. Твърде интересно съчетание! Естествено в основната си част певецът трябва да се стреми към една грегорианска звучност, макар и не в буквалния смисъл на звукоизвличане. Едно по-право, по-открито, по-архаично (в съвременния смисъл на тези понятия) звучене би било по-вярното. Всяка интерпретация на дадена песен при Волф е космос. Понякога има аналогичност, но не и повторемост. Покъртително величави са трилогията песни-поеми „Прометей”, „Граници на човечеството” и „Ганимед”, (композирани на 2, 9 и 11 януари 1889 и оркестрирани заедно с още много други една година по-късно, 1890, Wien-Döbling), трите песни на Арфиста (27 – 30 октомври 1888), влизащи в иносказателен диалог с трите песни на Миньон (17 – 22 декември 1888). Имайки предвид това, друг изследовател на Волфовото творчество – Ернест Валтер окачествява следното: „Всичко в песните на Волф, показва, че този композитор, сред всички посегнали към тази най-висша поезия, стои най-близо до силата на Гьотевото слово”²⁹.

Световната музикална общественост дължи внимание и на дългогодишния пропагандатор, бас, педагог, дългогодишен декан, публицист и

²⁹Walter, Ernst. Hugo Wolf. Ревизирано издание. Wien: Universal Edition, 1923, S. 301, 352.

писател – проф. Леополд Спитцер, настоящият президент на международното общество на Хуго Волф с център Виена. Днес едва ли има личност и човек, който да владее в по-големи тънкости цялата фактология и литература, публикувана за Волф. Благодарение на изключителната активност и енергията на този високоерудирани музикант и общественик основно през средата на осемдесетте и деветдесетте години на миналия в. е издадена пълната кореспонденцията на Волф, както и негови непубликувани песни и фрагменти, последното издание е от март 2013 г. Проф. Спитцер продължава работата си над проследната книга за композитора.

Световната музикална общественост отдава своята признателност, подобно както към Шуберт, към недооценения приживе гений на Хуго Волф, наричайки улици на негово име (в много градове – Париж, Щутгарт, Берлин, Виена, Марибор, Словеницградец – Музикално училище, парк във Виена – Доблинг) и особено международната музикална певческа академия в Щутгарт – институция, профилирана в жанра „Lied“, с принадлежащата ѝ йерархична листа от спонсори, фондации и обществени проекции, носеща името на Хуго Волф, при това не в неговата „родна“ Виена.

Имайки предвид целия свят на парадигми, свързани с името Хуго Волф пред изпълнителите – певци и пианисти, стои въпросът откъде да се пристъпи, когато се застане пред една Волфова творба. Дали тя е една сложна музикална партитура с всичките ѝ подводни рифове като хармонични модуляции, енхармонични замени и прехвърляния, трудности от полиритмичен аспект и вторично и третично развитие на страничен тематичен материал, или като към предверие при всякаква музикантска подготовка да се потърсят изконните литературни първоизточници. Може би успоредно и двете. Необходимостта от дълбинно проникване в поезията, превърната впоследствие в музика, е алфа и омега за това изкуство. И във всеки случай едно реминисцентно преминаване по пътя на композитора, сътворил някога творбата си, би било от полза.

3.1. Лайтмотивната техника в контекста на Хуго-Волфовата речитативност и кантилена

Многократно е изтъквано на различни форуми, че авторската художествена песен или придобилото за нея общественост понятие „Kunstlied“ достига своя най-висок апогей в творчеството на Хуго Волф. Волф приема вокалността на Моцарт и Шуберт, на ранните романтици като Менделсон, Вебер, Карл Льове и други композитори, днес позабравени или наново преоткривани като: Петър Корнелиус, Адолф Йенсен (и двамата силно повлияни в творчеството си от Шуман), Роберт Франц, Феликс Дресеке. Използването на лайтмотивната техника не е новост. Ако конкретно бъде артикулиран жанрът „Lied“, такава лайтмотивна техника съществува и при Шуберт още в ранните му песни – балади „Горски цар“, „Маргарита на чекрък“ и многократно в песни от цикъла „Лебедова песен“. След това при Шуман, при Лист естетиката на тази техника се издига в нови измерения. За да бъде проследено как точно се проявява лайтмотивният стил при Хуго Волф, могат да бъдат разгледани, от една страна, песни с изявена кантиленност, а от друга – песни с преобладаваща речитативност, въпреки че е трудно да се сложи разделителна черта в

категоризацията на кантиленния от речитативно-декламационния му стил. Например в поемата „Вечерни картини“ (от втори том на „Ранни и изоставени песни“ 1877), композирана по три лирични поеми на Ленау, както и в други две („Нощно странстване“ и „Тъжни пътища“) от 1878³⁰, впечатляващи със своята величествена разгърнатост, за които по-късно ще бъде изтъквано тяхната „свързваща триединност“³¹. Ако направим опит да категоризираме всеки един от тези белези поотделно, към чисто кантиленните песни с могат да се впишат: „Стоях сам сред тежки сънища“, „От големите ми болки“, „Любима, в лодката бяхме двама сами“, „Сериозно нещо е пролетта“ по стихове на Хайне и „Сред нощ“ по стихове на Щурм, „Възпоминание“ по Матисон, „След раздялата“ (с особена ариозна форма след въвеждащия речитатив), „Връщането на лястовичките“ по Айхендорф. Разбира се, Волф открива и поезията на Хайнрих Хайне, на когото посвещава 15 песни, преди голямото си „пристрастяване“ към Мьорике и Гьоте. Така ако бъде съпоставена песента „Ти си като едно цвете“ по Хайне при трима композитори – първата на Шуман, втората на Лист и третата на Волф, при последния ще се открият **три типично Волфовски характерни особености**: 1) интонационно следване в ходовете на мелодичната линия на графиката на гласа, идваща от художествената рецитация на словото или един вид **аугментиран словесен образ**; 2) контрапунктни гласове, които на този етап още нямат доминантно отношение, но се отделят от чисто хармоничния съпровод; 3) пълно следване на текста при неповторяемост на нито една строфа, дори неповторяемост на ключово важна дума подобно на художествената рецитация.

Все още това е период, в който на Волф е нужно голямо пространство, за да прояви тези лайтмотивни връзки. Някакъв далечен модел за това вероятно взема от Шуман, а след това от Вагнер, но в никакъв случай не от своя велик учител – Йоханес Брамс. За кратко време Волф прави резкия завои в полза на концентрираната, къса по обем лайтмотивна стилистика, която все повече ще клони към речитативност и лаконичност. В този период на навлизане във висшите нива на лайтмотивната техника забележителна е песента „Слънце на безсънните“ по Шекспир, която интонационно и драматургически се свързва с песента „Изоставеното девойче“ от големия брой песни по стихове на Едуард Мьорике. Проследявайки повече песни от Волф, може да се забележи как мелодичният материал се съгъства и скъсява в своето проявяване, давайки преднина на едно по-голямо хармонично движение. А продължавайки пътя на лаконизиране, мелодията ограничава все повече своята графика, достигайки (отново според изследванията върху Волфовото творчество, направени от проф. Леополд Спитцер) до т.нар. **„кодovo интонационно движение“**³². В не малко песни от „Италианска книга на песните“ и от „Испанска книга на песните“, Волф рецитира дълго текста върху един тон. Преди да се стигне до това сложно

³⁰ Jancik, Hans. Hugo Wolf Ausgabe.л Band 7/1, & 7/2, 1969 – 1980. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.

³¹ Spitzer, Leopold. Hugo Wolf – Leben und Werk. Wien: Holzhausen Verlag, 2003, S. 235, 316.

³² Spitzer, Leopold. Analyse zu den Lieder aus dem Spanischen Liederbuch, II Teil. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1990.

майсторство на такава имагинерна повторяемост, вокалната партия е поела вече особената двойствена функция в йерархията на гласоводенето като вид „сопранов съпровод“ към по-вокално представен друг глас от клавиричната партия. Характерен пример за това може да бъде песента „Моят любим пее в градината при лунната светлина“ из „Италианска книга на песните“. Или с други думи, докато вокалната партия е концентрирана върху значимостта на словесната мисъл, най-горният глас в клавиричната партия на дясна ръка доразвива мисълта чрез повторение на лейтмотивната кодова интонация. Подобно е и явлението в песента „Пегрина II“ по Мьорике в кулминацията при тактове 38 до 41. Друг път повторенията във вокалната партия на един тон могат да се случват по 7 до 12 пъти преди да бъде осъществен интервалов ход и тогава този ход е много забелязан и значещ в цялостната словесно-интонационна драматургия. Волф натовазва гласовете от клавиричната партия с хармонично движение в медиантни и преходни тоналности и с това развива богатството на цялата звукова картина. Франк Валкер, един от най-ранните анализатори на Волфовата музика, казва: „Лейтмотивната техника при Волф е така тънка, така многопластова и сложна, че видимо сякаш от точките на всеки нейн елемент може да бъде съставена нова мелодична линия“³³. В други случаи, а те стават характерни за зрелия и късния Волф, типично е явлението, при което гласът предава логосно кулминацията на поетичния текст. А същинската кулминация е поверена на вътрешните гласове в клавиричната партия (респ. Оркестровата). Обобщавайки най-същественото в използването на този вид техника, типичното е именно това, което събира и обединява в себе си успоредените пространства на Волфовата речитативна декламационност и Волфовата кантиленност.

Една препоръка към занимаващите се певци с тези прекрасни песни: познаването в най-фини детайли на собствената партия е безспорно задължително, но също така необходимо е и познаването на отделните гласове в клавиричната партия, техните причудливи извивки, взаимното проникване и вплитане на отделните гласове. Волф е майстор както в сложните хармонични модуляции, така и в късноромантичното гласоводене!³⁴

3.2. Модификация на поетичния текст в музикален образ в песните на Хуго Волф

Модификацията, или в случая може да се говори и за „сублимацията“ на даден поетичен текст в асоциативен музикален еквивалент, довежда до нови съотношения в баланса между поезия и музикална изказност. Вече може открито този процес да бъде назван „омузиковяване“ на поетичния текст, което от своя страна означава най-дълбинното му психологизиране чрез превод на език, в който интонации и хармонии имат най-фината сигнификационна връзка – езикът на музиката. Хуго Волф (веднага след него Макс Регер, силно повлиян в песенния си стил от Волфовия) е колос в тези измерения. Съществена

³³ Walker, Frank. Hugo Wolf. Wien: Verlag Styria – Graz, 1953, S. 361.

³⁴ Вж. Приложение звукозаписи: 6 броя CD с клавири, органи и оркестрови песни от Хуго Волф в изпълнение на Албена Кехлибарева (на разположение в Библиотеката на НБУ).

роля имат и другите два пътя, по които се развива жанра „Lied“ от средата на XVIII в. и особено в средата на XIX в.: пътят на духовната или **„органовата песен“** и пътят на светската песен, достигнала до своята разновидност като **„симфонична песен“**. Волф тръгва подготвен. Тук могат да се припомнят още веднъж имената на композитори от немско-австрийски произход, които са създали контекстуалната среда на съпоставимост в творчеството на „Lied“ до времето и по времето на Хуго Волф:

Карл-Фридрих Целтер (1758 – 1832), от чиито балади се е учил също и Франц Шуберт, сред песните му е баладата „Горски цар“ по Гьоте, ползваща се с уважение и днес.

Максимилян-Фридрих Хюлсхоф (1764 – 1840), автор на първата поема за баритон и оркестър, песни със съпровод на пиано и др.

Франц-Ксавер Волфганг Моцарт (1791 – 1844), най-малкият син на Волфганг Амадеус Моцарт, сопраното Барбара Боней записва днес някои от неговите песни за звукозаписната компания „Deutsche Gramophon“.

Луис (Лудвиг) Шпор (1784 – 1859), един от най-големите цигулари на неговото време, с огромно творчество, сред което по 6 песни за глас, цигулка и пиано и 6 песни за кларинет и пиано, над 90 песни. Съпругата на Дитрих Фишер-Дискау – Джулия Варади, е записала 6 песни с кларинет и пиано.

Петер-Йозеф фон Линдпайнтнер (1791 – 1856) е сред композиторите на първите оркестрови песни, автор на голям брой опери, оратории, на концерт за фагот и оркестър.

Карл-Вилхелм Блум (1786 – 1844), голям брой песни, между които също балада „Горски цар“ по Гьоте.

Фридрих Зилхер (1789 – 1860), автор на огромен брой хорови, солови песни и обработки на народни песни. Той преди Шуберт обработва народната песен „Am Brunnen vor dem Tore“ (която Шуберт ще претвори като „Липата“ из цикъла „Зимен път“). Значителен брой песни на Зилхер и днес се изпълняват в програмите на хорови концерти. А песента „Лорелай“ по стихове на Хайнрих Хайне е обичана от много камерни изпълнители до днес.

Анселм Хютенбренер (1794 – 1868), един от най-близките приятели на Шуберт, автор на 2 тома песни със съпровод на пиано, издадени за първи път през 2008 (изд. „Accolade Musikverlag“, Виена). Днес има общество на неговото име за подпомагане на млади творци: 4 песни носят посвещение на приятеля му Франц Шуберт.

Фердинанд Рис (1784 – 1838), автор на огромен брой духовни творби и повече от 70 песни за глас и пиано.

Бенедикт Рандхартингер (1802 – 1893), ученик на Антонио Салиери във Виена, както и Шуберт, автор на над 800 хорови и солови песни.

Хайнрих Прох (1809 – 1878), композитор, автор на над 200 песни, повечето на италиански език в модния във Виенския двор италиански стил, вокален педагог.

Франц Абт (1819 – 1885), съдружник на Роберт Шуман и на Феликс Менделсон-Бартолди в Лайпциг, основател на „Singakademie“ в Брауншвайг. Сред обемистото му творчество от над 3 000 опуса се числят голям брой кантати и клавирни песни.

Фридрих Кил (1821 – 1885), автор на духовни хорови и светски солови песни.

Петър Корнелиус (1824 – 1874), поет и композитор, подобно на Роберт Шуман, чието благотворно влияние оказва въздействие и на творчеството му. Към неговото вокално творчество днес е проявила интерес звукозаписната компания „Naxos“.

Карл Райнеке (1824 – 1910), неговото име се свързва със значително по обем творчество, както и с участието му на международната конференция по стилова естетика във Виена, на която се взема окончателното решение за единната камертонна система на $la^1 = 432$ трептения, валидна до идването на фашизма на власт 1933 г. Райнеке е автор на победна песен на Мириям по библейски текст. Преди Шуберт обработва народната песен „Пътървата“ в солова художествена песен. В края на XIX в. е издател на сборници с оркестрови песни и оркестрови песенни цикли на голям брой композитори между които Берлиоз, Лист, обработки на Шуберт от Берлиоз, Вагнер, Дресеке, Брамс, Дворжак, Цумпе и много други автори на оркестрови песни през XIX век.

Феликс Дресеке (1835 – 1913), композитор със значимо симфонично, камерно и оперно творчество, представител на т.нар. „Нова немска школа“, неговата трета симфония е посветена на Козима Вагнер, към която е хранил дълбоки чувства. Симфониите му, както и концертът му за пиано и оркестър, влизат в списъка на творби, изпълнявани от оркестъра на ВВС. Запазените до днес 96 песни за глас и пиано, глас и оркестър говорят за осъществяване на рефлексии от поствагнерианство, барок и виенски класицизъм; днес в град Кобург има общество, носещо и съхраняващо неговото творчество.

Макс-Кристиан-Фридрих Брух (1838 – 1920), около 70 песни, рапсодия за алт и оркестър, ораториална поема „Песен за камбаната“ за соло сопран, хор и оркестър, много обичан днес от цигуларите композитор.

Адолф Йенсен (1837 – 1879), прекрасни клавирни миниатюри, художествени клавирни етюди, 176 вокални опуса със съпровод на пиано, между които много песни по стихове на Хайне.

Венделин Вайсхаймер (1838 – 1910), композитор и виден музикален публицист, автор на голям брой нетрадиционни жанрове – концертни балади за сопран или други гласове, вкл. и мецосопран, оркестър и хор.

Хайнрих фон Херцогенберг (1843 – 1900), автор на голям брой песни за глас и пиано.

Роберт Фукс (1847 – 1927), композитор и професор по теория на музиката във Виена, сред неговите студенти са: Хуго Волф, Густав Малер, Рихард Щраус, Ян Сибелиус, Ерих Корнголд, Франц Шмид, Александър фон Цемлински и много други.

Рихард Хойбергер (1850 – 1914), автор на много песни и нашумели за времето си обичани оперети, Джон Съдерленд изпълнява с голям успех неговата оперетна ария „Im „chamber séraré““.

Херман Цумпе (1850 – 1903), диригент и композитор, автор на оркестрови песни.

Сър Джордж Хеншел (1850 – 1934), самият той забележителен баритон, сред първите записи на компания „Колумбия“ са и песни от Шуберт и Шуман в негово изпълнение, когато е бил на 64 и на 78-годишна възраст. Автор на значителен брой песни за глас и пиано.

Густав Йенер³⁵ (1865 – 1920), изтъкнат Брамсов ученик и последовател, на когото Брамс изпраща до края на живота си материални помощи, автор на голям брой песенни опуси, между които в том III „Fünf Liebeslieder“ и „Das arme Mägdelein“, песни и вокални ансамбли със съпровод на пиано, хорови песни със съпровод на орган и оркестър, автор на монографичен труд, посветен на Йоханес Брамс.

Ето няколко имена на жени, които са били авторки на „Lieder“, скандализирали достатъчно много обществеността заради разбирането, че мястото на жената не е в това поприще, а оттам и техният прием, издания и равнозначното им вписване до мъжете композитори: немките **Елене Либман**, по баща Риизе (1795 – 1859), **Фани Хензел**, сестрата на Менделсон (1805 – 1847) и **Клара Шуман** (1819 – 1896), чието творчество тепърва още се преоткрива; французойките **Луиз Фаренк** (1804 – 1875), **Жозефина Ланг** (1815 – 1880), автор на повече от 200 песни и **Сесилия Шаминад** (1857 – 1944), шведското мецосопрано Ан-Софи фон Отер е записала за „Deutsche Gramophon“ CD с нейни песни; англичанките **Етел Смит** (1858 – 1944) и **Мелани-Елена Бонис** (1858 – 1937); полякинята **Ела Адайевска** (1846 – 1926) и др.

Най-общо жанрът „Kunstlied“ е наброявал през средата на XIX в. повече от 50 000 образци. В многообразността от песни, балади, самостоятелни концертни арии и различни други песенни форми личат етапите на историко-естетическите представи за оркестрацията на дадената епоха, процесите на усложняване на фактурата, рефлексията към влиянието на словото и типологизирането му като висока и стойностна поезия. Това е историческият контекст на самата епоха, в която процъфтява „Lied“. От една страна, „Lied“ е минимизиран оперен прототип (както вече стана дума за минимизирана симфонична поема), от друга страна, е самото отрицание на операта с нейната често пъти повърхностна сюжетност, неравностойна с еталоните на високата поезия и тежката „бутафория“, заради която немалко стойностни откъм музикално достижение оперни творби са претърпявали провал. Точно при Хуго Волф всички тези напластявания създават **нов стил на хармонична изказност**, достигаща най-висшата романтична еманация. Характерна за него става относително отделената вокална партия, хармонически единна към тъканта, като един вид съвсем условно „пещ глас“ сред другите не по-малко вокални гласове в клавирият партия. Представен е пример на песента „Gebet“, онаследила органични принципи на фактурен строеж от средата на XIX век. Интерес при нея представлява вокалната партия, включваща „скрити“ тонове, явяващи се в някаква по-голяма или по-малка отдалеченост по различни времена и в другите гласове. Получава се особен ефект, подобен на трио-сонатата, взаимствана от бароковите форми. Въпреки всички инструментални характеристики, прибавени

³⁵ **Jenner, Gustav.** Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse. Unknown Binding – 1905; reprint Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1930.

върху певческия глас, той остава незаменяемият носител на логосното послание чрез молитвата. Така в тактове № 23 – 28 е изведена „ключовата сентенция“ на песента („все пак, отреди ми /Боже!/ свято то скромно място по средата...“), докато соло цигулката (в оригиналния оркестров вариант) или най-горният глас в клавириятна партия извайва чудно красива мелодична линия. Получената тембрална хармония внушава имплицитно смисъла на поезията, носеща дълбокото човешко откровение пред Бог³⁶. Подобна изначална връзка поезия – музикален изказ съществува и в песента „Спящият младенец“ („Schlafendes Jesuskind“) отново по стихове на Мьорике. Вглеждането в оркестровата версия разкрива много възможности не само за пианиста в дуото глас и пиано, но и за певеца. Така в оркестровата партитура въвеждането от четири такта е поверено на щрайха с широки нотни стойности в спокойно движение. Единствено в третия такт една хроматична модулация от VII до VI понижена степен внася някакъв полъх на движението. Същите четири такта ще се явят и в края на песента, такт 23 – 26, но не като рамка, а пренесени в друго измерение. Авторът е написал въпреки вътрешните крешенди и декрешенди, динамика от двойно до четворно „pppp“ с изискването „wie in tiefes Sinne verloren“ (сякаш потънал, изгубен в дълбинния смисъл) и същевременно отворени към огромния звезден небосклон, съзнаващ божествената красота на спящия Младенец. След най-съкровения стих „Sohn der Jungfrau, Himmelskind“ („Син на Девата, небесно дете“) следват двата заключителни акорда от доминанта и тоника, поверени отново на щрайха.

В някои песни на Волф поетичната асоциативност е толкова богата, че озвучаването на стиха чрез една раздвигена интервалика сякаш би усложнила още повече нейната образност. Тогава *Волф предпочита минимално интервалово движение или дори пълна интервалова статика, след което и най-малкото интервалово отклонение говори многозначително*. Оттам тръгва и един скрит феномен при Волф, „*осемте еднакви тона*“ (лична метафора), т.е. осем, понякога и много повече различни ритмични стойности върху един и същ тон, върху който *гласът рецитира пеййки или пее, рецитирайки поетичната строфа при смяната на хармоничната принадлежност на тези еднакви тонове*. Тези групи от тонове, заобиколени в началото и в края от секунда или друг неголям интервал, напомнят и отвеждат мисълта към **псалмодията**, които както византийски, така и грегориански са построени точно по такъв начин. По всяка вероятност Волф е имал предвид именно такова равно и обективно звучене, помествайки върху него без повторение и без разпяване поетичния текст като изконна субстанция. В случая интерпретаторската интуиция би подсказала, че повторението, още повече при повторение от осем срички върху един тон, би изисквало дихателна опора, която да осигури максимално спокоен,

³⁶ Съвместно със Словашката филхармония (Братислава), а в България – с Пловдивската и с Варненската филхармония, и със СО на БНР съм представлявал само оригиналната от Волф оркестрация на песента, както и още шест други от Волф оркестрирани песни (Златен фонд на БНР). Като първи запис на няколко оркестрови песни на Волф това бе отразено от международните медии. Отделно от това, многократно в органични концерти в Регеровата адаптация за глас и орган в Германия, Нидерландия, Франция и в други страни съм включвала тази и други сакрални песни на композитора.

дори до крайност лишен от вибрато тон, за да проличи и да бъде един вид уголемен в съзнанието на слушателя интерваловият скок, след който гъстотата на естественото вибрато се възстановява. Или с други думи казано, **при Волф се впитат непрекъснато гъвкаво декламационният стил с „ариозния” певчески стил.** Представени са голям брой примери, сред които интерес представляват тактове № 32 и № 33 от песента *Karwoche* (“Страстна седмица”) по стихове на Мьорике, където след дългото повторение и възходящ скок от голяма секста гласът ще се върне отново върху дълго повтаряния тон, което създава усещането за тонален център, различен от този на основната тоналност.

В голям брой песни на Волф графичната вокална линия, погледната сама за себе си, не оформя красивата интервалика на Шуберт или тази на други композитори от ранния романтизъм, или дори на самия Волф при други конфигурации от някои строфични песни или песни в стил „кантато“. В характерните му песни често докато гласът провежда словесния изказ, хармониите в клавирната партия се менят интензивно така, че именно *хармонията поема в композиционно отношение креативната функция на съпартньорство с поетичния текст.* Така при осем пъти повторение на тона в певческата линия *хармониите се сменят от пет до дванадесет – тринадесет пъти, което създава впечатление за движение, светлосенки и за различна хармоническа тяга.* Много автори, между които и Стефан Вилхелм³⁷, говорят за пълната автономност на клавирната партия от вокалната, *за две нива на развитие, често стоящи диаметрално различни едно към друго, при които Волф е подготвял предварително една непроявяваща се сценичност във вокалното ниво.* От друга страна, двете нива така или иначе участват равнозначно в целостта на творбата, **създавайки обединено трето сложно ниво.** Както хармонията принадлежи към словесното оцветяване, така и думата сякаш извира от самата хармония. Такава особеност не може да се нормира. При всеки случай тя е различна. Като особена двойствена зависимост това явление се наблюдава още в десетки песни на Волф и само един линеарен прочит върху всяка отделна партия би го открил. Но както добре е известно, музиката се възприема в цялост – както линеарно, така и вертикално. При вертикалния прочит, повтарящите се тонове на вокалната партия влизат в различен хармонико-ритмичен контекст. Остава удобството за певците – тонообразуването на тази особена певческа декламативност, носеща многопластието на сложна психологизирана дълбочина, съвсем различна от речитативността в оперите от епохата на Барока и Класицизма.

3.3. Възможности от позицията на изпълнителския прочит към някои особености във вокално-клавирния стил при зрелия Хуго Волф

За да бъде изследван в дълбочина процеса на съотношенията между вокалната и клавирната партия в „Lied“ през нейния късноромантичен стадий, за който става въпрос, отнасяйки целия процес към творчеството на Хуго Волф, би следвало да бъде припомнено ретроспективно развитието на този жанр,

³⁷ **Wilhelm, Stefan.** Musik und Poesie von Reinhard bis Mahler. Universität Dortmund. Institut für Musik und ihre Didaktik, 2006, S. 6, 46.

започвайки от времето на Карл-Филип Емануел Бах. В най-общи щрихи, процесите на съзряване и промени се движат както в музикалната тъкан – певческия глас и другите гласове и принадлежащи хармонии в клавирината партия, така и между певческия глас и инструменталната партия в цялост като вид „омузиковяване“ на поетичния текст.

Песента като художествен жанр в средата на XVIII в. идва с твърде малкото индивидуално наследство „в зародиш“ – останалите десет духовни песни на Йохан Себастиан Бах (в песенната книга на Шемелих) представят малки песенни форми със строфичен строеж. Според Ерих Ото Дойч³⁸ в годините от преди Френската буржоазна революция първенство взема моделът на строфичната песен, въпреки отдавна познатото съществуване на свободната импровизационно-декламативна *бар-песенна* форма. Песента се бори за своята автономност и за отделянето си от концертната ария, която изобилства с виртуозни пасажии, показвайки повече външен блясък и техническо съвършенство на гласа, но за сметка на това твърде повърхностно отношение към поетичния текст. Тази борба продължава повече от половин век. Гласът се идентифицира със сопрановия глас в хармоничния строеж. Новото е по-скоро в това, че песента сега се изписва като авторска собственост, макар и в близост с анонимната народна песен, и това, че мелодията може да бъде по-разгърната, т.е. да използва възможностите на школуван глас. Според Арнолд Файл³⁹ Шуберт не е имал какво да учи съществено в областта на писането на песен (Lied) от виенските класици. Като ученик на Антонио Салиери, който много е възлагал на своя възпитаник, юношата Шуберт открива песенните балади на Карл-Фридрих Целтер, от които тайно се учи на друг вид композиционен и песенен строеж. Така той трансформира по-скоро инструменталния образец на квартета, пренасяйки го във формата на „Lied“. Ако говорим за трите основни вида песен при Шуберт, то това са песните с:

1) „**Буквална строфичност**“, при която вторият, третият (и ако има още куплети) буквално се повтарят.

2) „**Варирана строфичност**“, при която размяната на гласовете има само ограничено въздействие върху фактурното развитие или замяната на мажор с минор. Във всеки случай в тази форма може да бъде добавен малък вътрешен нов дял.

3) „**Durchkomponiertes Lied**“, което може да бъде преведено като „песен, изкомпозирана наново“. Всъщност това е ранноромантичното започнало развитие на *бар-песенната* форма. В тази форма на „Lied“ всеки нов стих от текста се озвучава с нова мелодика, съответно и нов хармоничен клавирен съпровод.

И все така с песента „Към Безкрайния“ (D. 291) по текст на Клопшток Шуберт буквално създава образец на песен с преплетена триделна форма от декламативно-речитативен характер, разгърнат кантиленен втори дял и каденциращ трети дял с развити лейтмотивни ядра от предишните дялове.

³⁸ **Deutsch**, Erich Otto. Schubert. Die Dokumente seines Lebens (Serie VIII, Band 5). Kassel/Leipzig: Bärenreiter, 1964, S. 430.

³⁹ **Feil**, Arnold. Franz Schubert: Die Schöne Müllerin. *Winterreise (The Lovely Miller Maiden

* Winter Journey). Amadeus Press, 2003.

Песен, достатъчно нехарактерна за цялото му вокално творчество, служеща като симптоматичен връх към по-следващите периоди на развитието на жанра „Lied“ при Шуман, Лист и Волф. Така немалко изследователи на този жанр (между тях Дитрих Фишер-Дискау⁴⁰), **доказват още при Шуберт наличието на лайтмотивна техника**, която ще бъде водещата при Вагнер и особено след него при зрелия и късния Хуго Волф. При Шуман връзката „поезия – глас – пиано“ е вече усложнена в сравнение с модела на Шуберт и този процес може да бъде оприличен като трихотомен. Не остават без значение избраните тоналности за всяка една от песните във вокалния цикъл, метриката на стиха, интерваловите съотношения, които придобиват символен характер, а с осветяването на нареченото от Карл Далхаус „субтематично ниво“ и разработването на **мотивите**⁴¹ клавирият се натоварва с по-нови функционални отговорности. (Други изследователи, между които Хелмут Лос⁴², отбелязват богатото развитие на хармониите върху микро-движение на певческия глас). От Шуман нататък „Lied“ установено се счита като **жанр на триединството** – поезия, озвучена или доизказана във вокалната и клавирият партии. Композиторите около и след Шуман не променят качествено това тризначие. Лист развива и трите начала, разширявайки до крайни граници песента като форма (много често и в сложна триделна форма – ”Жана д’Арк на клада”, „Миньон”, „Лорелей“). Според проф. Леополд Спитцер при Волф всички тези характеристика на процъфтяващия жанр „Lied“ ще се вплетат в симбиозата на най-висшата романтична изказност⁴³. Многообразни са примерите дори в ранното творчество на Волф, които не могат да бъдат причислени към никакъв стереотипен модел. Сякаш във фактурата на всяка песен има неповторимо композиционно предизвикателство на триединството – поезия – глас – инструмент (или инструментариум, защото всяка клавирна партия е потенциално и оркестрова). Може да се каже, че гласоводенето в песни като „Гробът на Анакреон“ по Гьоте, „Благослов към Божиата Майка“ из „Италианска книга на песните“ напомня пропорциите на Баховите хорали, пренесени в жанра „Lied“ през епохата на Романтизма. На принципа за непрекъснатото мелодично развитие (ревностно защитено при Вагнер, а оттам поето и от Волф), често линията се предава от глас в глас. Типично Волфовско е полифонико-хармоничното преплитане между вокалната партия и гласовете в клавира. Понякога вокалната партия се фокусира монотонно като вид „Sprechstimme“, който няма общо със „Sprechstimme“ при композиторите додекафоници. Може да се каже, че особено в песните по стихове на Гьоте полифоничността при Волф е в своя апогей. Това се песни като „Граници на човечеството“, Три песни на арфиста и Три песни на Миньон като пример за

⁴⁰ **Fischer-Dieskau, Dietrich.** Auf den Spuren der Schubert – Lieder. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976, S. 227.

⁴¹ **Dalhaus, Carl.** Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik. – In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1972, Bd. 29, H. 3, S. 167 – 181; **Dalhaus, Carl.** Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele, Bd. 5. Regensburg: G. Bosse, 1971.

⁴² **Loos, Helmut.** Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. Sondereinband, 2005.

⁴³ **Spitzer, Leopold.** Hugo Wolf. Werk und Leben, Wien: Holzhausen, 2003.

най-висша форма на полифонична сложност, при която и двете партии – вокална и клавирна, създават свои собствени вътрешноустойчиви полифонични сфери, едновременно автономни и по по-сложен път принадлежащи една към друга. Изключително често кулминациите се доизказват чрез вътрешните гласове в една стъпената ритмична среда. Интересно е, че Волф повече от всички свои предшественици долавя най-тънките характеристики на човешкия глас, поверявайки му логосно-инструментална мисия при озвучаването на стиховете на любимите си поети. Това винаги трябва да се има предвид, посягайки към неговите песни, а точно това разтваря врати към неизчерпаеми изпълнителски ракурси. Изпълнителят стои пред потенциална или реална партитура (имайки предвид 24-те оркестрирани от Волф песни, по-късно вписвайки се в голямата група „оркестрови песни“ от края на XIX век). Подобно на диригент, изпълнителят (певец или пианист) разчита в най-големи тънкости пластовете на музикалната тъкан. Сякаш съществува размяна на ролите. И все пак многозначещото вникване в посланието на текста, отразено в движението на гласовете, би подсказало и най-верните отсенки на гласообразуването за певците и звукоизвличането при пианистите.

Образи на Волфови интерпретатори са създадени от незабравимите Елизабет Шварцкопф, не малко благодарение на съпруга ѝ – легендарният Валтер Лег и Радио BBC, Криста Лудвиг, Херман Прай, Дитрих Фишер-Дискау и като че ли и точно затова не може да се говори за конвенционалност. Всяко време носи своя патетика. Интерпретаторският прочит може да бъде ретроспективен и в известен смисъл той остава поне в някаква своя част такъв, в друг смисъл може да бъде и съвременен, актуален, изчистен от музейна стерилност. Много ценни със своите аналитични позиции са книгите за интерпретаторския прочет на Джералд Мур “Певец и акомпаниятор“, на Дитрих Фишер-Дискау – за Хуго Волф, Шуберт, Карл Льове, на Леополд Спитцер – поредица от повече от 12 книги върху творчеството и интерпретацията на Волфовото песенно творчество. (Имайки щастието да работя с проф. Ерик Верба в последните години от жизнения си път този голям Волфов тъкувател – интерпретатор и публицист във Виена, както и с проф. Леополд Спитцер, аз бях представила интегрално в България, Германия, Австрия, Нидерландия и други европейски страни, записала голям брой за CD, цялото Волфово вокално творчество, наброяващо 367 песни). Радостното е, че днес, подобно на съдбата на Шубертовото творчество, Волфовото се ползва с много по-голяма популярност в сравнение с тази приживе. В България, в програмите по камерна музика и съпровод в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ всички пианисти имат през целия курс на образование по дисциплините свързани със съпровод на песен и камерна музика задължителни творби от Хуго Волф. Отдадеността към творчеството на даден композитор (както беше в моя случай с интегралното изпълнение на Волфовото вокално творчество) има и други измерения – откриването, популяризирането и творческата принадлежност от страна на изпълнителя към творчество, създаващо и доизграждащо облика на конкретния автор, но внасящо и нов прочит в останената в наследство общочовешка ценностна литература. Съотнесени към българската и по-специално към

съвременната българска композиторска школа в това отношение се вписвам определено с оптимизъм.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА. МАКС РЕГЕР И LIED

Композиторът, изпитал най-силно благотворното влияние на творчеството на Хуго Волф в пространството на „Lied“, е **Макс Регер** (1873 – 1916). Смъртта на Хуго Волф през 1903 година събужда в ангажираните към културното му наследство кръгове съзнанието за загуба на недооценен приживе гений. Композиторът Макс Регер (един от най-великите органисти, също диригент, пианист, педагог) е тринадесет години по-млад от Волф и в годината на смъртта на Волф му посвещава песенния цикъл опус 51 „An Hugo Wolf“, изпитвайки благоговееен респект към любимия композитор в оформянето на собствения си песенен стил.

*За немскоговорещия свят и за европейската култура, свързана неразделно със сакралния инструмент орган – името на Макс Регер е емблематично. С право много от неговите изследователи го считат за най-великия наследник на Йохан Себастиан Бах*⁴⁴. Някои сред неговите най-подробни биографи като Хелмут Вирт предават мнението на Паул Хиндемит, който определя Регер като един от последните титани в музиката от началото на XX в.⁴⁵.

Причините да се изпълняват така рядко творби на Макс Регер в България са различни и от различно естество:

1. Липсата на органи (в духовния и чисто религиозен аспект – в източноправославната литургия мъжките хорове изпълняват тълкуванието на Божието Писание, като още с разделянето на Свещената Римска империя на Източна и Западна в източната литургия органът, идващ някога от Византия се изхвърля като земен елемент и дело на тъмните сили).

2. Органите, на които музиката на Регер звучи в пълното си великолепие, са от романтичната органостроителна школа в Германия, при това големи, тричетири- петмануални романтични органи – един такъв орган е този в „Berliner Dom“ със 104 регистъра, където тази музика звучи с пълния си блясък. (А най-големият български орган е с 54 регистъра от типа на необароковите органи от втората половина на XX столетие, пригодени за изпълнение общо на всякаква литература, но преди всичко барокова и съвременна, т.е. регистрите и звученето са по-остри и ярки). Двата романтични органа в България са с твърде ограничени възможности (в Пазарджик е всъщност единственият романтичен орган, но има значителни проблеми, налагащи спешна реставрация, а другият – този в католическата катедрала в Русе, който е и първият романтичен орган в страната, отдавна не се използва за концертни цели).

⁴⁴ **Weyer, Martin.** Die Orgelwerke Max Regers: ein Handbuch für Organisten. *Volume 108 of Taschenbücher zur Musikwissenschaft.* F. Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher, 1989, S. 334.

⁴⁵ Max-Reger-Institut / Elsa-Reger-Stiftung. Edition of Reger Works, Module II, 2006. Edition Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

3. Що се отнася до кантатно-ораториалното творчество на този композитор и голяма част от опусите със солови песни, „спъващите“ фактори са свързани със **сложния късноромантичен музикален език, сложната хармонико-полифонична фактура, владееето на немската поезия от по-късните епохи**, респ. след Хайне, Гьоте, Шилер, Мьорике. Поетите, чиято поезия е вдъхновявала композиторската инвенция, като Ото Бирбаум, Лудвиг Уланд (бълг. прев. Пенчо Славейков, Димитър Гундов), Анна Ритер (вж. „Немски поети“ – превод на Пенчо П. Славейков, 1911), Франц Еверс, Густав Фалке (бълг. прев. Ал. Балабанов), Роза Герхойзер, Дора Хартвиг, Клара Мюлер, Рихард Демел (основоположник на символизма в немската поезия, определено въздействал с творчеството си на Арнорд Шьонберг), Лудвиг Якобовски, Рихард Браунгарт, Мария Стона, Детлеф фон Лилиенкрон, Аста фон Вегерер, Алберт Трегер, Мартин Бюлитц, Бернхард Флеменс (някои сред тях от еврейски произход) само частично са познати в тесни литературни кръгове на почитателите на немската поезия в България. По-различно от Волф, Макс Регер се обръща към стиховете на млади за времето си, малко утвърдени поети.

Регеровото творчество на „Lieder“ е най-подробно изследвано и обхваща 334 солови песни (като между тях има 14 дуета), композирани в различни периоди на творческата му дейност от годините 1891 до предпоследната година от живота му, 1915. Редът на песенните опуси, броят на песните и годината на написването им според изданията на Щайн (Fritz Wilhelm Stein) са събрани в том 31-ви до том 35-ти (от пълното издание на творчеството му в 38 тома, с проследения хронологичен ред на творбите по ред и година на композирането им (които са посочени подробно в дисертационния труд). Песенните опуси на Регер се вписват до големите Регерови органични творби като Фантазия върху името В-А-С-Н, оп. 46, Фантазия по хорала „Ein feste Burg ist unser Gott“, трите фантазии оп. 52. Интересно е, че почти цялата органична музика на Регер е била написана, когато нейният автор е бил между двадесет и тридесетгодишна възраст. След 1903 г. Регер се занимава с различни музикални дейности, като постоянно е зает и преуморен, което води до неговата ранна смърт – едва на 43 години. В 1900 г., в която Регер се ражда грандиозната Фантазия и fuga В-А-С-Н, оп. 46, Регер композира и осем песни в оп. 43, последвани от седем песни в оп. 48, дванадесет песни в оп. 51) посветени на Хуго Волф, за които стана дума в началото) и още същата година – трите големи органични фантазии оп. 52 – № 1 „Alle Menschen müssen sterben“ („Всички хора трябва да умрат“), № 2 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ („На стража, станете, зове ни Гласът“) и № 3 „Halleluja, Gott zu loben“ („Алелуя! Да славим Господа“), като към тях започва композирането на „Три духовни песни за мецосопран/баритон и орган“ – без опус, завършени през 1903 и свързани с кончината на Волф. Словото при Регер – много често по библейски сюжети или сакрални текстове, има по-друг ракурс, отколкото това при Волф. Това е обширна и трудна теологична тема, която съвсем накратко може да се представи по следния начин – Регер е реално религиозен човек и честен католик. Но заедно с това изпитва непреодолимото влечение към разработките на Баховите хорали. А това го свързва с лутерианската традиция. В Германия и в случая с Регер такова религиозно противоречие отвежда до дълбок вътрешен трагизъм (вж.

„Моят живот с и за Макс Регер: Спомени на Елза Регер“⁴⁶). В началото на XX в. „Lied“ продължава в някои отношения своя апогей, но в други измерения, прави крачки встрани към едно по-инструментално предаване на вокалната партия, поради своеобразното изчерпване на своите изконни ресурси. Оттам понякога по-условното, по-различното и неконвенционално третиране на словесния текст. Така в Регеровата песен като че ли има всичко – красивата мелодика, строфичността на народната песен, сложното преплитане с контрапунктни гласове, идващи от клавирната партия в контекста на сложния хармоничен език (не бива да се изпускат от ползрение студиите и трудовете по хармония написани от самия Регер: „Erneuerte Polyphonie der Bachzeit in reicher Harmonik“⁴⁷). **За Регер не идващият от праха човек е фокусът, както това бе при Волф, а Бог като субстанция, която вълнува човека.** Пребогатата композиционна скала на „Lied“ я прави едновременно и симфонична. Регер има 28 авторски оркестрирани песни и 30 оркестрирани песни на други композитори – Шуберт, Шуман, Григ, Лист, Волф. Парадоксално изглежда, че такова голямо натрупване на цветистост, огромен набор от поетични светове носи риск към разпиляност. Това е само на пръв поглед, външно. Регер, изпитвал в началото на творчеството си влиянието на Брамс, на Лист и Вагнер, както по отношение на формообразуването, така и по отношение на принципите на симфонизма. Достигнал до изчистената вокална форма на Волф, Регер взема в своя творчески арсенал прототип на нейната лаконичност. Дълбоката уединеност с поетичния свят на поезията при Регер е друга. При все – Регер пише изключително вокално, но упреците към него са неизбежни – вероятната невъзможност да се достигне до дъното на поетичното послание, когато светът на даден поет бъде осветен, охармонизиран и озвучен за една единствена песен. Все пак сред вокалните опуси на Регер има гениални – недостижими бисери (такива изляти вокални форми са и частите на двата му реквиема). Не са малко песните на Регер, в които композиторът несъразмерно превъзхожда в своята иманентност словесния първообраз. Това, което е белег обаче на всяка, дори и при най-късата Регерова вокална форма, е принадлежността на вокалната партия към изключителното разнообразие и модулативност на хармоничната тъкан. Една несъразмерна диспропорционалност е също причина този композитор и в частност неговото вокално творчество да бъде търкувано само от големи майстори на „Lied“. В миналото такива изпълнители са били немската **контраалтистка Еми Лайснер**, както и незаменимите **Елизабет Шварцкопф** и **Дитрих Фишер-Дискау**. Сред съвременните интерпретатори на Регеровото творчество са имената на най-големите органисти в света, на диригенти като Рикардо Шаи, Герд Албрехт, Лорин Мазел, Маркус Поп, певците Херман Прай, Ели Амелинг, сопраното Елизабет Шмок и пианистът Бйорн Леман, Рене Флемиг, тенорът Маркус Шефер и пианистът Ернст Брайденбах и още други. (В българската музикална култура към популяризацията на музиката на Регер принос имат Емил Табаков, Димитър Цанев, Анатоли Кръстев, Евгения-Мария

⁴⁶ **Reger**, Elsa von Bagenski. Mein Leben mit und für Max Reger: Erinnerungen von Elsa Reger. Leipzig: Koehler & Amelang, 1930.

⁴⁷ **Reger, Max** Erneuerte Polyphonie der Bachzeit in reicher Harmonik. Volume 2. Zürich: Literatur-Agentur-Danowski, 2011.

Попова, композиторът Красимир Тасков, който изпълнява клавирните дуа с Велислава Георгиева, органистът Янко Маринов, сопраното Людмила Герова, както и концертите на Регеровите органи в Майнинген, Лайпциг, Бон, Берлин и много други градове, изнесени от Албена Кехлибарева и Нева Кръстева или осъществени записи с органистите Бйорн Виде, Еза Тойвола, Матиас Якоб, Дирк Елземан на повече от 50 духовни, светски и оркестрови песни на Регер за Фонда на БНР.)

Ето отделни фрагменти като примери из песни на Регер, с някои характерни моменти от гледна позиция на особеностите във вокалния стил на Макс Регер.

Оп. 76, № 43, „Brunnensang” (бълг. прев. „Песен на извора“), по текст на Бернхард Флеменс, е сред най-очарователните песни от средния период на композитора, поетична инвенция, вдъхновявала рефлексията на композитора към богатото хармонично съгъстване в малкото песенно пространство. Веднага трябва да се каже една особеност за Макс Регер, че това е композитор, който е имал особен афинитет към теситурно средните мецосопран и баритон. Много от неговите вокални опуси са посветени именно на тези гласове, а други, в които няма такъв маркер, са написани в теситура, много удобна и подходяща именно за средни гласове. Такова предпочитание се среща и при други композитори от тези десетилетия, от което може да се заключи вероятния социално аргументиран избор като естетика от края на века – търсенето на естествената топлина, сравнително по-голямата мекота и естествена тексторазбираемост в една по-средна теситура. За съжаление към споменатата по-горе песен съществува все още един-единствен мой регистриран звукозапис, а за повече от 180 Регерови песни не са открити до днес оставени записи.

Песента „Wenn die Linde blüht” („Когато липата цъфти“), из същия опус 76, № 4, по стихове на Карл Бусе, е песен, която със своя тематичен характер на секвенционност, игривост в развитието на мелодико-хармоничния материал, наподобява фолклорна песен и е пример за някои взаимствания на Регер от градската и селска песенна традиция. В ритмично отношение водещо е шестнадесетинковото движение като всяка агогическа тънкость трябва да бъде предварително уточнена между изпълнителите. За тази песен няма метрономно обозначение, но характерът ѝ подсказва, че колкото темпото е по-живо, толкова това би било по-вярно до настроението и характера на веселата случка.

Друга песен в строфична форма е песента „Zum Schlafen” („Към заспиването“) от същия песенен оп. 76, № 59. *Регер се вълнува от темата на съня, свързвайки чисто бинарното състояние с философско измерение.* Регер композира повече песни на тема „приспивна песен” (без да ги озаглавява винаги само като приспивни песни) по различни стихове, отнасяйки състоянието съновидение-мечта към различен ракурсен прочит. Такива са: „Gute Nacht“, № 9, от колекцията „Младежки песни”, 1890/1; „Wiegenlied”, оп. 43, № 5, без опус, по стихове на Алберт Трегер, 1898; Приспивна фолклорна песен от австро-силезийската област, без опус, 1909; по-късните – „Schlafliedchen”, оп. 75, „Christleins Wiegenlied”, оп. 137 из „Дванадесет духовни песни за среден глас и орган”, „Wiegenlied”, оп. 142, № 1. Една от най-популярните и обичани песни в богатия обширен оп. 76 е „Mariä Wiegenlied”, № 52.

За философското свързване на състоянието на съновидения с мечтание композиторът се обръща към поезията на обичаната от него поетеса Ана Ритер. Така песента „Mein Traum” оп. 31, № 5 (която съществува и в авторска оркестрова версия) е връх на високо композиторско майсторство на превъплъщение на дълбинната словесна промисъл в мелодичната линия и принадлежащите ѝ контрапунктни гласове в строежа на творбата. (Подобно състояние на съновидения, както в последната от споменатите песни, свързано с апокалиптичното „пречистване” се явява и във финала на „Немски реквием” в алтовото соло (арията по стихове на Фридрих Хебел с многократното повторение на строфата „Seele, vergiß sie nicht die Toten” / „Душо, не забравяй мъртвите”), завършващо в просветляващата едноименна мажорна тоналност.

Особен интерес представляват песни, които са в оригинал за глас и пиано, като при някои от тях впечатлението е „храмово” и те могат днес да се ревизират, като бъдат изпълнени вместо от глас и пиано – от глас и орган. Такива песни са тези, чийто текстове са духовни, при това на немски (не латински език, което ги свързва с протестантската традиция). Тяхната фактура е полифонична. Една част от тях биха се транскрибирали лесно за романтичен тип органи, друга за необарокови органи. Пред всички нас, наследили творчеството на Регер, стои въпросът защо това не го е направил самият Регер, който е бил един от най-големите органисти не само на своето време, но и до днес? И същевременно и прекрасен пианист и диригент! Отговорите са много. На първо място трябва да се изтъкне това, че по времето на Регер в Германия инструментът орган е имал преди всичко мисията в услуга на католическата меса – в католическите църкви, и също такава в евангелистско-лутеранските църкви при богослужението. В такъв смисъл от чисто естетически аспект органът преминава един дълъг период на откъсване от църквата в полза на концертната светска проява, но оставайки все пак в пространството на своята акустическа духовна среда, за която е строен като специален неповторим уникат. Творбите, които са посветени на този инструмент, са с духовни текстове. Приживе такъв пример за транскрипция на песни с духовно съдържание от глас и пиано за глас и орган дава самият Регер, транскрибирайки десетте духовни песни из „Испанска книга на песните” от Хуго Волф.

Макс Регер е композиторът, при когото ясно и дефинирано се говори за три вида „Lied” – клавирна, органова и оркестрова. Като ненадминат органист, Макс Регер е полифоник. Това рефлектира и в песенното му творчество. Често в партитурата съществуват авторските изисквания – за глас и орган (или хармониум), а под черта и в оркестров вариант. Не бива да се забравя, че времето на Регер е време на откриването на психоанализата; време, предвещаващо конфликта на великите сили, довел човечеството до световни войни и големи катаклизми на европейска територия. И като противовес на този ужас струи неотразимата, кристално чиста светлина в хармониите на Регер, подобни на Рембрандови платна. Безспорно предизвикателство както за певците, така и за пианистите представляват именно тези големи Регерови песни със сложна фактура, каквито са песните му още от сравнително ранните опуси като тези в оп. 51, посветени на Хуго Волф, като сред тях особено се откроява „Пролетно утро“, № 11, оп. 51; песни из други опуси: „Gebete” (Молитва), №8,

оп. 62 (Шестнадесет песни); „Erlöst” (Възнесен), № 9, оп. 66 (Дванадесет песни); „An die Hoffnung” (На надеждата), оп. 124; „Engelwacht” (Ангелската стража), № 4, оп. 68 (Шест песни); „Die Liebe” (Любовта), № 7, оп. 66 (Дванадесет песни); „Mensch und Natur” (Човек и природа), № 4, оп. 62 (Шестнадесет песни); „Vor dem Sterben” (Преди умирането), № 7, оп. 62 (Шестнадесет песни); двете песни „Sommernächte” (Летни нощи), № 16, 17, оп. 70 (Седемнадесет песни); и „In der Frühe” (На зазоряване) по стихове на Мьорике, № 5, оп. 98 (Пет песни). Характерни за всички тях са изключително сложният език, богат на медиантни отклонения, отвеждащи в нови странични тонални разрешения. Този специфичен Регеровски хармоничен език, даващ същевременно независимост между графичните линии на вокално разпятата или речитативно-декламационната вокална линия и хармонико-полифоничната структура на клавирната партия, е реалната среда на полифоничното многогласие сред късно романтичната хармония (както Регер сам я определя). Всички тези песни притежават необичайни за времето си изписани сложни ритмически конфигурации, огромна динамична амплитуда, асоциираща с тази на големия симфоничен оркестър.

Интересен е процесът на проникване на музиката на Макс Регер в източноевропейската култура и по-специално в културата, свързана със славянската писмовна изказност – българска, руска, македонска, украинска и други славянски езици. В архивите на Санктпетербургския концертен сезон от 1906 година е вписан огромният успех, който Регер е имал в Русия, изнасяйки концерти там, и това, че санктпетербургската общественост го е величаела повече, отколкото в родината му. Регеровата музика се възприема с огромен възторг от поколението на младите композитори като Сергей Прокофиев и Николай Мясковски. В своя дисертационен труд „Хоровите жанрове в творчеството на Макс Регер” Вероника Карнаухова⁴⁸ споделя интересни исторически факти, сред които и този, че първият значим музиколог и музикален критик, приветствал музиката на Макс Регер като новаторска, е Василий Г. Каратыгин⁴⁹. Регер е окачествен като новатор хармоник, последовател на Хуго Риман и сам оставил обемисти трактати по хармонията, като един от най-великите органисти на своето време и до днес, а също пианист, диригент, и композитор на монументални кантатно-ораториални творби. В такава светлина невъзможен и неверен би бил изпълнителски фокус върху песенното творчество на Регер, без да бъде взето под внимание обстоятелството, че Регер е признат като най-великият полифоник, стоящ след Йохан Себастиан Бах. Д-р Вероника Карнаухова цитира в своята дисертация друга авторка, професор Юлия Крейнина, живееща от 1994 в Йерусалим, написала единствената рускоезична монография за Макс Регер⁵⁰. Авторката се занимава и

⁴⁸ **Карнаухова**, Вероника А. Хоровые жанры в творчестве Макса Регера: Автореф. Дисс. Кандидата искусствоведения. Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002.

⁴⁹ **Каратыгин**, В. Г. Речь, 1912, № 339. – В: *Жизнь, деятельность, статьи и материалы*, т. 1. Ленинград, 1927.

⁵⁰ **Крейнина**, Юлия. Макс Регер. Жизнь и творчество. Москва, 1991. Ю. Крейнина е написала девет статии на английски, немски, руски и иврит за Макс Регер, като ярко

посвещава на изследвания върху Регеровата музика повече от три десетилетия, доказвайки, че Регер бил определян не само като края на една епоха или като новатор, подготвящ идването на модернизма, но с една дума и като „камертон на бъдещето“. Тя доказва проводимостта и паралелите между Регер и музиката от втората половина на XX век, каквито са тези между Регер и Хиндемит, Регер и Бузони, Регер и Лигети. Тогава става разбираема и напълно осезаема хармоничната връзка Регер – Арнолд Шьонберг, изразена във фундаментални графични таблици, цитирани още в 20-те години на миналия в. от музиколога (също и композитор) Херман Грабнер⁵¹. Друга изследователка, Юлия Агишева в своя дисертационен труд анализира интересните Регерови хармонични отвеждания. В много примери се виждат ясно отвеждания към *неаполитанска тоналност, субдоминанта към неаполитанска, доминанта към доминантата, доминанта към неаполитанска* и „разбира се, съществуват и други, само негови ходове, свързани със субмедиантите в минор и дорийски ладове“⁵². В своята статия, посветена на органовото творчество на Регер, българският изследовател и композитор д-р Сабин Леви⁵³ вижда по следния начин четири от характерните черти на Регеровата музика, които естествено следва да се отнесат и до неговото вокално творчество: 1) **полифония от невероятното изобилие на гласове**, сред които певческият глас е всъщност често един от това множество на гласове; 2) **вариационен подход, който варира в зависимост от текста**; 3) **хроматика** – дори и в ранните си композиции Регер демонстрира предпочитанието си към много комплексен хармоничен език, а с времето става все по-хроматичен, без да излиза от рамките на тоналността достига нейните предели, граничещи с атоналността; 4) **„език на крайностите“**. А Татяна Тихонова определя още този стил, на който принадлежи именно Макс Регер, като „диалог между Изтока и Запада в първата четвърт на XX век“⁵⁴.

Накратко за разпространението на музиката на Макс Регер в България. Наблюдават са три периода: 1) Регеровата музика като проява на късноромантичната естетика и с елементи от **”Югентстил”** в България, преди и до края на Втората световна война, поради факта, че България като съюзник на Германия приема и нейната философска естетика. 2) Регеровата музика, изпълнявана в България от 1944 до второто десетилетие на XXI век. 3) Регеровата музика представена от българи извън България. Така историята на Регеровата музика в България започва с някои песни на Регер, които прозвучават много преди Втората световна война заедно с Шуберт, Шуман,

свидетелство за възраждащия се интерес към този композитор са нейните изследвания, които датират още от 90-те години на миналия век.

⁵¹ **Grabner**, Hermann. Reger's Harmonik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1961, S. 20, 27.

⁵² **Агишева**, Юлия Ив. Югентстил как феномен австро-немецкой культуры начала XX века”. На примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера. Дисс. Кандидата искусствоведения. Москва, 2005, с. 244.

⁵³ **Леви**, Сабин. Макс Регер. – В: *Статии за органа*, http://organ-library.blogspot.com/2007/06/blog-post_19.html, 19 юни 2007. Пров. последно на 1.06.2015.

⁵⁴ **Тихонова**, Татяна. Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели. Дисс. Кандидата искусствоведения. Москва, 2003.

Лист и Брамс в концертните програми на първите български оперни певци, които обогатяват своя репертоар с изяви като камерни певци. Това са изпълнители, получили своето вокално образование в Германия, Чехия или Виена, като Катя Стоянова, Катя Наумова, Христина Морфова, Людмила Прокопова, Анна Тодорова, Цветана Табакова, Петър Райчев. Прекрасната камерна певица от холандски произход Елизабет Рутгерс, която има записи на Регерови песни във Фонда на БНР издава дидактични сборници с немска вокална лирика, сред които и песни на Регер в превод на български език! През този втори период на разпространение на Регеровата музика в България неминуемо въздействие оказва отношението на руските инструменталисти, певци и теоретици към творчеството на Регер. Макар и в доста ограничени кръгове музиката на Регер прониква в България и се счита за изключително достойствие за избраници. В архивите на концерти, организирани от ДО „Музика“ се четат заглавия на песни на Макс Регер, изпълнени от български изпълнители като прекрасните камерни дуа: Мария Башева и Илияна Батембергска, Реса Колева и Парашкев Хаджиев, Румяна Вълчева-Еврова, Илия Йосифов и Цветанка Герджикова и други. След 1989 границите, както в естетико-философско, така и в изпълнителско отношение са премахнати. От една страна, това дава по-голяма свобода на изпълнителите за собствен избор. От друга страна обаче, на дневен ред предстои доизживяване в битово-материален и духовен аспект на огромните сътресения от социалните кризи, довели дългото време на „бездуховност“. Сред младата генерация следва да се посочат имената на: Николай Шаламов и Алина Комитова (възпитаници на проф. Милена Моллова, НБУ, Наташа Пандазиева – Македония, завършила МФ в НБУ, Невена Продева, Катерина Стоянова, Стояниела Стоянова, НМА и НБУ, лауреат на международни конкурси, записала за БНР „Четири студии за лява ръка“, оп. 99).

Като ректор на Лайпцигското висше училище за музика „Феликс Менделсон-Бартолди“ и професор по композиция Макс Регер изгражда плеяда именити свои възпитаници и последователи. Сред тях са **Отмар Шьок** (1886 – 1957) един от най-значимите швейцарски композитори от първата половина на XX в., създал огромно песенно творчество и чийто композиторски стил носи късноромантичната естетика, **Йосеф Хаас** (1879 – 1960), който възражда разрушеното от войната Висше училище за музика в Мюнхен, **Ярослав Квапил** (1892 – 1958) от чехско-немски произход, **Джордж Шел** (1897 – 1970), голям диригент и композитор от австро-унгарски произход, живял в САЩ и други. Сред тези имена се вписва и името на доскоро неизвестния български композитор **Васил Божинов** (1888 – 1968), живял и творил в Прага. Регеровата следа не е напълно изгубена. Регеровият песенен стил макар и трудно достъпен и трудно изпълним, все още неизследван докрай, очаква своите бъдещи тълкуватели.

ГЛАВА ПЕТА. КОРЕЛАЦИЯТА СЛОВО – МУЗИКА

Защо предпочитам понятието „корелация“ пред частичния славянски заместител „взаимоотношение“. Думата „корелация“ произлиза от латински език. Ето какви значения са ѝ предадени при превода според „Речник на

чуждите думи в българския език” на И. Габеров и Д. Стефанова: „Връзка, взаимозависимост между понятия, явления, функции”⁵⁵ Поясненията за множествена корелация в математическия език: „Степента, до която съществува взаимозависимост между три и повече променливи величини, като тя се измерва с коефициент на множествена корелация (лат. *con* – „съ,, „едновременно” и „*relatio*” – „отношение”). По-преди в същия речник се среща „корелат” като философско обяснение: „Понятие, чието съдържание се изяснява при съпоставяне с някои други понятия”, а прилагателното „корелативен” е обяснено като съотносителен, взаимно свързан, оттам и философското течение „корелативизъм”, защитаващо позицията на познание, според което и субектът и обектът са съотносителни, неделими и немислими един без друг. *Латинската дума „корелация“ (correlatio), като философска категория пренася върху себе си многовековни натрупвания.*

Корелацията слово – музика в „Lied” е в дълбока връзка с развитието на съотношенията между вокалната и клавириятна партии. Както те са подчинени на историческото преминаване от строфичната, варираната и *бар-песенна* форма в декламационен монолог, или различните песенни форми като „сцени”, „картини”, „монолог” и диалогични форми, така и корелацията слово – музика изживява различни периоди, съотнесени към развитието на „Lied”. Като историко-естетически процес в голяма част от случаите, структурно корелацията се развива от прости взаимоотношения към постепенно усложняване. Гениалните и неповторими по красота мелодии на Шуберт обхващат общите характеристики на целия текст, давайки му първоначален импулс. Мелодичната графика на веднъж проявената интервалика, ритмика и хармония се преповтаря в зависимост от броя на куплетите. *Така мелодика, интервалика, ритмика и хармония се възприемат като осцилираща остинатност.* Това може да се съотнесе до почти всички песни от цикъла „Хубавата мелничарка” и някои от цикъла „Зимен път”. И това е **ранен вид корелативност**. Точно по такъв начин изразена посочената корелация се среща в изобилие при Менделсон, Вебер, Шопен, Корнелиус, Роберт Франц, дори при Брамс, който дълбоко черпи от недрата на народната песенност. По-нататък я срещаме в някои от ранните песни на Хуго Волф (изоставени от автора, оп. 3, № 1, 2), също в ранните песенни опуси на Макс Регер и ранните романтични песни на Густав Малер. Корелацията е именно по този „народен” образец.

Качествено различното идва с Роберт Шуман. Забелязват се някои нови моменти на взаимоотношения вокална – клавирна партия, поетичен текст – музикален текст:

1) По-често и по-удължено клавирно встъпление, носещо друг тематичен материал, в сравнение с този, който ще се развива във вокалната партия. Инструментално тълкуване на поетичния текст предадено като интерлюдия, постлюдия и т.н. 2) Елементи от вокалната мелодия се предават на клавириятна партия, която може да ги развива, правейки модуляции в нови тоналности. 3) Интересен и съвременен е фактът, че Шуман допускайки повторение на строфа

⁵⁵ Габеров, Иван и Диана Стефанова. Речник на чуждите думи в българския език. Велико Търново: „Абагар“ АД, 2002, стр. 383.

от поетичния текст, допуска и пропускане на поетична строфа, което за времето си е бунтарство.

В песенното творчество на Шуман (особено в оп. 39, 12-те песни по стихове на Айхендорф) автобиографичният самоанализ е по-силен и ярък, отколкото при други творци. Някои изследователи като Рудолф Хазе говорят за интермедиялност във връзката поезия – музика при Шуман. Този автор нарича още песенния стил на Шуман „тонът – композираното поетично слово“⁵⁶. Дитрих Фишер-Дискау пише: „...и Шуман и Айхендорф считат мисията на поета като „сърцето на света“⁵⁷. Действително от Шуман нататък „Lied“ придобива вече статута на „Kunstlied“, като се проявява в нови параметри.

Хуго Волф приема много белези от композиторския алгоритъм и отношение към поетичното слово на Шуман. От гледна точка на корелативните връзки слово – музика неговото вокално творчество може да бъде разделено в три големи групи: 1) *ранно*, в което се срещат и строфичната форма и баладата ("Abendbilder" по Ленау), песни по Гьоте и цикъл от седем песни по Хайне; 2) *бар-песенната* форма, развита в естетиката на зрелия романтизъм, близки до модела на песните на Лист; 3) типично Волфовската декламационно-песенна форма, комбинирана А-В-А¹ форма с речитативно-декламационни епизоди, диалогична форма. Волф се вглежда в нивата поетична изказност, достигайки до нови параметри. Ако до тогава поезията и музиката са се свързвали по някакви интуитивни пътища, при Волф има вече определена аргументираща се практика. Графиката на стиха подсказва музикалната линия, която може да се яви аугументирана и може да бъде предадена отчасти на вокалната, отчасти на клавириятата партия. В много песни гласът дори не е мелодично водещ. Мелодичните случвания стават в клавириятата тъкан. Ярък пример за такава ситуация е кулминацията в поемата „Ганимед“ по стихове на Гьоте – такт 52 – 66. Такова внезапно динамично отдръпване в кулминациите се среща и при Макс Регер. При Регер гласът може да изрази словесната кулминация и чрез високо графично извисяване, а клавириятата партия да съгсти рефлекторно това пространство с усложняване на полифонико-хармоничните напластявания. В песента на Регер „Майко, мъртва майко“, оп. 104, № 3, в такт 9 и 10 гласът запазва любимата на Регер баритонална позиция, докато хармоничните модуляции, преминаващи през субдоминанти и медианти на шеста понижена степен като далечно ехо, доизказващи смисъла на думата „сам-самичък“ (същите тактове 9 и 10), отзвучават във висок регистър в клавириятата/оркестровата) партия.

Във всеки от описаните случаи на корелации на слово и вокална партия при гласоводенето и хармониите в клавириятата партия, става ясно, че словото се възкачва още веднъж на степен „повдигане“ и чрез това „повдигане“ е последвано след себе си в клавириятата част на цялостната музикална тъкан. Двете партии стават уединени в единна съвкупност и не би било възможно да бъдат отделени една от друга.

⁵⁶ Haase, Rudolf & Elisabeth Haselauer. Über das disponierte Gehör (Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie. Wien: Doblinger Verlag, 1977, S. 36.

⁵⁷ Fischer-Dieskau, Dietrich. Robert Schumann: Wort und Musik. Das Vokalwerk. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1987, S. 67.

След Рeger този тип корелация като че ли въспва в обратен ход. При Рихард Щраус и Ян Сибелиус отново се среща единството от удвоеното първенство – мелодичното съдържание, като при Рихард Щраус то може дълго да бъде разпявано. При тези композитори, пренасящи романтизма далеч през десетилетията на XX в. (въпреки новите течения на импресионизъм, експресионизъм, неокласицизъм и още други течения, гласът има пълната хегемонност). При Рихард Щраус по класически ясен образец гласът придобива двойно водещата функция, като успоредно с нея олицетворява отново съвършена и ярка вокалност на певческата линия.

Тук е мястото да бъде отбелязани особеностите на **„вокални цикли“**, **съставяни от самите изпълнители при вокалните рецитали („Liederabende“)**, както и **някои изпълнителски практики, спомагащи тяхното образуване**. Коментира се изборът от песни („Lieder“) от различни автори, дори от различни песенни цикли и от различни епохи. Като най-основни определящите фактори са двустранни: от една страна, зависимостта от поетичната тематика, от друга – тоналните взаимоотношения между отделните песни, музикалната форма, тяхната постройка, както и цялостната драматургическата подредба. Тематиката, идваща от поетичния контекст, може да бъде характерна за представяната епоха или поетичен първоизточник – поезията на даден поет. Обобщаващият белег може да бъде веднъж отнесен към литературния първоизточник – поезията, като словесен общ знаменател, а в друг случай към тонално-хармоничната драматургия на програмата, като и двата фактора довеждат избора до своеобразен вид „колаж“ (от фр. *coller*, to glue – лепя). Клемънс Грийнбърг коментира съвременните работи в **техниката на колажа** и изобретяването на тази техника от Жорж Брак и Пабло Пикасо като протест срещу *износеността и изконсумираната изказност на съществуващите техники*⁵⁸. **Трудното и интересното в стила „Collage“ е обединяването в една нова хармония на елементи от различни отминали епохи, като взети от различните стилове тези елементи подлежат на ново структуриране и нова обозначимост**. Иновирани, тяхната йерархия и послания се преобразяват и достигат до нова идейна изказност. Подобно нещо би могло да се отнесе и към музиката, но там нещата като че ли **минимализират такова наименование** за сметка на различните нови течения след Виенската школа от началото на XX век. **Позицията на изпълнителя-тълкувател е винаги крайно надстроечна, изискваща определено становище и ангажираност, както към стила, така и към конкретната творба на изпълнявания композитор**. Доказано е, че времето по свои закони внася изборност към някои отделни песни от различни цикли. По всяка вероятност тези от песните, които заживяват свой относително самостоятелен живот са достатъчно богати в своя микросвят на знаковост. Общият знаменател при избора на такива песни може да бъде поезията на даден поет, но още по-профилиран би изглеждал изборът, концентриращ се около дума или понятие. Всяка епоха има свои, обичани думи и понятия. Добре би било те да се разглеждат от възможно повече ракурси. **„Импровизаторът“ изпълнител, трябва да мотивира своята колажна**

⁵⁸ <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>

концепция. Интересен до ден-днешен остава фактът, че в миналото импровизаторите добре са владеели това изкуство и са знаели каква форма може да се разгърне зад една зададена тема. Но в случая се прави само аналогия. Тук още веднъж трябва да се припомним, че песните в един опус, техният брой и ред представят единната авторова цялост и изваждането на всяка една от тях би изисквала дълбока и обоснована мотивация. По-скоро би могло да бъде аргументирано доближаването един до друг на различни опуси като различни автори завършености.

1) Подредбата на песните в един колажен цикъл е *отговорна задача*. Конкретно избраната или зададена дума – понятие е изходната позиция за свободата на изпълнителската фантазия, същевременно и постановка, която метафорично и контекстуално разкрива интелектуалната, гражданската, социалната и естетическата позиция на изпълнителя. Една древна сентенция на Лао Дзъ – IV в.пр.Хр. гласи: „**Избирам от света себеподобното си**“⁵⁹. Със същата ангажираност, с която композиторият е изграждал своя свят, изпълнителят е призван да пресътвори неговата огледална множественост.

2) Много съществен фактор, който определя избора, разположението, дори броя на песните в един такъв вокален рецитал с „колажен характер“, е **хармоничният език** както на дадена песен, така и на вътрешните хармонични съотношения между отделните песни. На практика песни с наситена хармонична фактура е добре да се редуват с такива, в които хармонията е спокойна, без големи модуляции, тъй като всяка модулация сама по себе си е напрежение и смяна на състояние. Междутоналните и хармоничните връзки на песните са таен език на комуникация и този език винаги трябва да се съблюдава, когато „изваждаме“ дадена песен от нейния естествен контекст, даден ѝ в първообраза на авторския цикъл. Ярък пример за хармонична яснота и стройност може да бъде първият песенен цикъл на Густав Малер „Песни на странстващия калфа“. Това трябва да подсказва дихотомната мисъл, че, от една страна, изпълнителят е призван да прероди епохата, на която принадлежат избраните от него песни, от друга страна – невъзможно е игнорирането на всичко създадено през и след тази епоха като огромно музикално наследство. **Ретроспекцията наслагва асоциации от поети в миналото култури и състояния и чрез тях изпълнителят е обогатен и „оширочинен“.** Вече никого не би учудило цветовото съпоставяне на хармониите в музиката, за което огромна заслуга историята дължи на Римски-Корсаков, Скрябин, Дебюси, Равел като оркестратори, доказали цветовата безкрайност на звучащия космос. Навлизайки в безкрайните дебрите на музиката, неминуемо се стига и до нейния „Аз“ – **полифонията**. Полифонията като наука и дисциплина започва своето развитие още от ранното Християнство. Но историческите източници сочат още по-ранното ѝ проявление пр.Хр. в древногръцкия театър и в пеенето на асировавилонските жреци. Идвайки от многогласното пеене, а с това от самата природа на пеенето въобще, тя с право заема мястото на „Азът“ на музиката. Преминаването на този „Аз“ през всички епохи е огромната духовна интенция, която изразена във формата на „Lied“ разкрива необятни хоризонти на нейното

⁵⁹ Дзъ, Лао. Пътят. София: Фама, с. 37.

послание. Обръщайки се отново към изграждането на програма за солов рецитал, може да се направи изводът, че изборът на песни, когато той е свободен за такъв избор, дава огромен простор на фантазията, но крие подводни рифове, които само една дълга сценична практика, високо изграден и култивиран вкус могат да избегнат. Един вид „откраднатите“ от различни цикли на композиториот различни епохи, *вокални творби*, трябва подобно на колажната техника в изобразителното изкуство да придобият нова стройност, *да зазвучат в нова хармония и нова контекстуалност, без да загубят абсолютно нищо от въграденото в себе си първообразно послание*. Като приложения са дадени модели на няколко концертни програми, съставени по различни тематики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд артикулира времевия период от последните четири десетилетия на XIX и началото на XX в. като епоха на късния романтизъм в музиката и развитието на жанра „Lied“. Невъзможно би било обаче вникването в неговия алгоритъм като дадено явление, без свързването му с мястото на проявление в историята и в цялостния социален живот на обществото. Променящото се обществено съзнание по-пряко или по-косвено намира своята рефлексия и в изкуството. В контекста на бурното технологическо развитие **изпълнителската позиция на артиста-изпълнител в осъзнаването на това, че творчеството на твърде голям брой композитори е било малко познато, малко изследвано и ценено по време на създаването му, е особено необходима и важна**. Затова не е чудно, че издаването на пълното творчество на много велики композитори се появява десетилетия, дори в. след тяхното създаване. Така вокалното творчество на Макс Регер се издава благодарение на активната благотворителна дейност на създадената фондация от неговата съпруга, продължена от екипа на Регеровия институт, днес представляван от проф. Сузане Поп. Съвсем същото може да се отнесе и към други композитори – Волф, дори към самия Шуберт, чиито ранни песни продължават да се откриват (от изд. Шот).

Вече беше отбелязано, че изпълнителските практики не представляват константна величина. В изкуството на интерпретацията обаче съществуват нива, които могат да бъдат разграничени, и ако следва да бъде потърсена някаква константност, то тя би била именно сред тях. **Първото ниво е това на абсолютно точното предаване на авторски записания нотен текст**. С това се появява обаче и дилемата – от една страна, озвучаване като „абсолютна снимка“ на авторския текст, от друга – тази „снимка“, доколкото такава би могла да бъде абсолютна, гарантира ли точната, правдивата и вярна интерпретация. Малко са творбите на композитори, над които са поставени точните метрономни обозначения. Още от времето на Роберт Шуман композиторите обичат да описват темпо-ритъма на изпълнението словесно, използвайки метафори като „с много страстен полет“, „с порив“, „огнено“ или „весело, с пролетно нежно настроение“ и още подобни. Отдалечаването от времето на създаване на творбата крие и други културологични особености, като глобалното повишаване на темповата мерна единица с времето, дължащо се като явление на

техническата революция. Известно е и повдигането на интонационната среда към по-напрегнатата, по-ярката, но и по-острата, по времето на настъпилия вече хитлеризъм през XX век, с приравняването към ла от първа октава равно на 440 трептения в секунда. Друга характеристика на епохата на края на XIX в. и началото на XX в. е цененето на по-светлите цветове, като еталон за вселенска хармония и благополучие, както и преминаването от тон в тон с по-дълги портаменти. Средства, които от днешна изпълнителска позиция биха се приели като израз на изкуствен сантиментализъм и маниерност.

Като второ изпълнителско ниво бих поставила степента на приемственост към редакторското представяне на авторския текст. Препоръчително би било винаги при възможност и при съществуване на повече от едно издание за дадена творба, тя да бъде сверявана и съпоставяна една с друга за откриването на макар и незначителни различия, които биха били от полза при интерпретаторския прочит. В тази светлина ценни са както автентичните първи издания на дадена творба, така и тези на най-реномираните издателства (за немско-австрийската музика) като „Peters Edition“, „Schott“, „Bärenreiter-Verlag“, „Doblinger Verlag“, „Musikwissenschaftlicher Verlag Wien“, „Universal Verlag“ и т.н., като такива издателства се ползват със своята столетна история и изрядна безкомпромисна репутация.

Третото ниво на прочит, доказващ личния почерк (стил, характеристики) на даден изпълнител, като тук на помощ отново ще дойде старият латински превод, оттам и английският превод на понятието **„интерпретатор“, означаващ „тълкувател“.** Съотношенията между ритмичните и динамичните авторски обозначения, които даден изпълнител разчита в прочита, конфигурират именно като негов прочит на дадената творба и създавания от него образ. Веднъж създаден, този образ може да преживява още промени, но във всеки случай той е екстрат и инструмент на естетическо послание на дадена епоха. Погледът на днешния интерпретатор не би могъл да бъде друг освен ретроспективен. И това е ценното. Това ме доведе до мисълта да изградя целия дисертационен труд за изпълнителските аспекти към жанра „Lied“ и в конкретност, през неговия късноромантичен период, тъй като тогава той изживява първия си величествен апогей след дълго историческо развитие.

Дългогодишната ми концертна дейност на камерен и концертно-ораториален изпълнител, свързаната с нея звукозаписна дейност, а и педагогическа ми дейност ме убедила в това, че концертът като социален акт е диалог. От една страна, видим диалог между изпълнителя тълкувател и аудиторията. В ментално отношение обаче този акт е диалог между поет и композитор, стигнали до единение в духовна изказност. След този акт диалогът продължава своето задълбочаване с всяка една от траекториите на проекции, вградени в творбата чрез нейния изпълнител тълкувател, преносител през времето на различни човешки стилистики и епохи. Общият знаменател между всички тях може да бъде само един – универсализмът.

Бурното развитие на технологическия прогрес през XX в. донесе на човечеството нов вид регистрация на текстовостта – аудио и видеозаписът. Днес разполагаме със стотици записи, съотнесени към дадена музикална творба. Тези от началото на XX в. до края на Втората световна война наричаме условно

„исторически“. Те са особено ценни, поради това, че, от една страна, са овековечили изпълнителите, оставили емблематична за епохата изпълнителска визия (Шаляпин, Рахманинов, Карузо, Тито Гоби, Пертиле, Тоти дал Монте, Кетлин Фериър, Джили, Тосканини и десетки други), а от друга – дават представа за етапите в развитието на така помощната в случая звукозаписна техника при регистрацията. След тях идва времето на втория по-съвършен етап в монозаписите и преминаването им в стереозаписи в началото на 70-те години, всичките те като аналогови записи. След тях следват дигиталните записи от края на 80-те (началото на 90-те години в България, а във филмовата индустрия – Dolby Surround, последвани от 3 D (вече 4D), Surround и други системи, които дават възможност за по-пълното усещане на възприятията.

Обърнати към настоящия труд, според твърденията на един от най-великите изпълнители и тълкуватели на жанра „Lied“ от втората половина на XX и първото десетилетие на XXI в. – Дитрих Фишер-Дискау (оставил хиляди записи на камерна, оперна, кантатно-ораториална музика и 14 монографични труда за различни композитори и въпроси, разглеждащи вокалната интерпретацията), песенното творчество на Франц Шуберт е познато и записвано едва в две трети от своята цялост. Това означава, че повече от 200 песенни опуса остават още в сянката на забвения. В тази насока бих прибавила знанията за подобно явление към песенните творби на Хуго Волф поради факта, че те се появяват в пълния си обем едва в средата на 80-те години, а към вокалното творчество на Макс Регер дори големият оптимизъм не би прикрил, че едва една пета от него е известно, изпълнявано и записвано. Други композитори, продължаващи естетиката на късния романтизъм, като Рихард Щраус (чиято 150-годишнина от рождението беше отбелязана през 2014 от световната културна общественост), Ян Сибелиус, известни със своите огромни симфонични платна и още други, все още очакват своите тълкуватели в камерния жанр „Lied“. **Такава основна цел имаше и настоящата дисертация – да подтикне към търсенето на неосветени страници в творчеството на велики композитори на жанра „Lied“.** Но както във всеки текст диалогът автор-читател е дълбоко интимен и имплицитен. Такъв беше и тук, надяващ се да събуди съзвучност и процес на оцелостяване. А оцелостяването съвсем не означава единност, то може да бъде и разнородно, но във всеки случай е дискурсивно, защото музиката има силата на внушението на вяра. Тук отново се стига до степени на иносказателност, а заедно с тях и мисли, споделени в есето на проф. Богдан Богданов „За религиозната вяра, вярването, истината и демокрацията“: „Човешкият свят наистина се стреми да стане по-единен, но нито е станал, нито ще престане да се стреми, нито ще постигне единството си. Няма да го постигне, защото човешкото живеене и разбиране са комбиниращи се по различни начини ходове от повече назовавания и свързвания“⁶⁰.

⁶⁰ Богданов, Богдан. Текст, говорене и разбиране. Есета..., с. 33.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път в българската вокалнопедагогическа литература се реализира монографичен труд, разглеждащ панорамно пространството на жанра „Lied“ както от културологичен аспект, така и от изпълнителска позиция с акцент върху късноромантичния му период от края на XIX и началото на XX век, отбелязващ скокообразните върхови натрупвания в този жанр.

2. За първи път в българската вокална методология е представен обстойно приносът на вокалното творчество на **Хуго Волф** като емблематичен за развитието на жанра „Lied“ от втората половина на XIX век, оставащ като еталон до наши дни.

3. За първи път в българската вокална методология е представено вокалното творчество на **Макс Регер** с неговия органов алгоритъм и краен хармонико-хроматичен стил, рефлексирал и във вокалното му творчество. Коментирани са трудностите за достъпа до неговата музика в България.

4. Изведен е изпълнителският инструментариум, разгледан в светлината на фонетични, динамични, ритмикоагогически и ансамблови особености, представящи възможни изпълнителски проблеми и модели за тяхното преодоляване в контекста на дихотомност на вокалната и клавирната партия. Предложени са модели за изграждане на изпълнителски вокален цикъл в съставянето на солов рецитал.

5. Конституирана е взаимозависимостта между нивата на вокалната и клавирната (респ. оркестровата) партия в късноромантичната „Lied“ от хоризонта на изпълнителските практики.

6. Представена е корелативната връзка слово – поезия, отличаваща в исторически аспект жанра „Lied“ от ораторията и от операта.

7. Артикулиран е романтизмът като вид светочувствителност, отделен от рамкиращата романтична епоха в изкуството на XIX век, продължил в творчеството на композитори като Рихард Щраус, Ян Сибелиус, Оторино Респиги и други, наричан през втората половина на XX век „неоромантизъм“.

8. Изведена е актуалността на жанра „Lied“, започнала от средата на XIX до настоящия XXI век.

9. Текстът, базиращ се на над 250 научни труда, главно на немски, руски, френски и английски език, непознати в България (в мой превод на цитати), конвертира и личен опит от дългогодишната ми практика на концертираща камерна певица, като отвежда във възможен диалог, търсен и необходим във всяка педагогическа дейност.

СПИСЪК НА СЕЛЕКЦИОНИРАНИ СТУДИЙНИ ЗАПИСИ ОТ ФОНДА НА БНР С ОТНОШЕНИЕ КЪМ НАСТОЯЩАЯ ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД*

Записи от Златния фонд на БНР

1 – 7. Хуго Волф – Седем оркестрови песни, солист А. Кехлибарева, Симфоничен оркестър на БНР с диригент Румен Байраков (Шест от тях са качени в интернет):

Страстна седмица (Текст – Едуард Мьорике) – първа регистрация

На зазоряване (Текст – Едуард Мьорике) – първа регистрация

Миньон (Текст – Волфганг фон Гьоте)

Спящият Младенец (Текст – Едуард Мьорике/- първа регистрация

Нова любов (Текст – Едуард Мьорике)

Песен на Вейла (Текст – Едуард Мьорике)

Записи във фонда на БНР

8 – 47. Хуго Волф – Сигнатура 20/1616 – **40 песни от Хуго Волф по стихове на Мьорике, Гьоте, Хайне, Ленау, Байрон** със съпровод на пиано, орган и друг различен инструментариум (някои от тях са първа регистрация) –

„Не питай“, „Първа песен на арфиста“, „Втора песен на арфиста“, „Трета песен на арфиста“, „Поздравът на цветето“, „Сива сватба“, „Възпоминание“, „Дали Коранът е от вечни времена“, „Как да бъде предишна“, „Заради пианството“, „Един час преди разсъване“, „След раздялата“, „Завръщането на лястовичките“, „Ношен поздрав“, „Аз бедният дявол“, „Пролетен полет“, „Повик“, „Миньон I“, „Миньон II“, „Миньон III“, „Звездички със златни крачета“, „Копнеж“, „Съкровенна тайна“, „Пред една стара картина“, „Градинарят“, „И малките неща могат да ни трогнат“, „Когато плувах по реката Ефрат“, „Феноменът“, „Вечерни картини“, „Бъди благословен“, „Благословенна Божиата майка“, „Граници на човечеството“, „Молитва“, „Перегрин II“, „Повдигни твоята руса главица“, „Само, който със сълзи своя хляб намира“, „Една серенада да ви попея“, „Един за друг“, „На една коледна звезда“, „Към вечния покой“

28 от тях са качени в публичното пространство на Internet:

„Копнеж“, „Градинарят“, „Мисли винаги за мене“, „Заради пианството“, „Към вечния покой“, „Перегрин II“, „Любими, ние седяхме в лодката двама“, „Когато плувах по реката Ефрат“, „Не питай“, „Повик“, „Един за друг“, „Раздвоената“, „Как да бъде предишна“, „На една коледна звезда – Димитровче“, „Звездички със златни крачета“, „Една серенада да ви попея“, „Молитва“, „Пред една стара картина“, „И малките неща могат да ни трогнат“, „Ако искаш да видиш твоя любим мъртъв“, „Един час преди разсъване“, „Дали Коранът е от вечни времена“, „Съкровена тайна“, Четири ранни песни („Изоставени песни“, „И малките неща могат да ни трогнат“, „Трета песен на арфиста“

Заб.: Голяма част от представените записи, както и други записи на френска и съвременна музика съществуват на CD и през годините са дарявани и картотекирани в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, Националната библиотека на Германия – Берлин, Австрийската национална библиотека, Словашката национална библиотека, Библиотеката на Белия дом – Вашингтон и други.

48 – 57. Хуго Волф – Сигнатура 20/8093 – **Десет духовни песни из „Испанска книга на песните“** – студиен запис, А. Кехлибарева, мецосопран, Нева Кръстева – орган,
Хуго Волф – над 150 песни в различни сигнатури по години, студийни записи (предстоящо частично качване в Internet пространство/

58 – 61. Густав Малер – Сигнатура 21/4740 **„Песни на странстващия калфа“** – цикъл от четири песни за глас и оркестър, солист А. Кехлибарева, СО БНР с диригент Жан-Ив Годен, Франция:

62 – 66. Густав Малер – **„Песни за мъртвите деца“** – цикъл от пет песни за мецосопран и симфоничен оркестър – **солист А. Кехлибарева, Германия,** диригент Томас Зандерлинг/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

67. Йоханес Брамс – Алтова рапсодия за алт, мъжки хор и симф.орк., солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

68 – 72. **Макс Регер** – Пет оркестрови песни за среден глас и симфоничен оркестър – солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг, първа регистрация на оркестрови песни на Регер/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

73 – 75. **Günther Kochan** – Три поеми по Шекспир за мецосопран и кам.орк., солист А. Кехлибарева, Германия, диригент Томас Зандерлинг, първа регистрация на оркестрови песни на Регер/Rundfunk Symphonie Orchester Berlin-Brandenburg **Fond RBB/**

76 – 85. **Бенджамин Бритън** – Сигнатура 21) 5963, БНР Вокално-симфоничен цикъл „Илюминации“ оп. XVIII, по стихове на Артур Рембо – 10 песни:

Fanfare, 2. Villes, 3a Phrase и 3b. Antique, 4. Royauté, 5. Marine, 6. Interlude, 7. Being beauteous, 8. Parade, 9. Départ) за глас и симфоничен оркестър – *солист А. Кехлибарева, СОБНР с диригент Жан – Ив Годен, Франция*

Други записи и записи на „Lied” за DVD и CD, осъществени от концерти в катедрали в Германия, Италия, Нидерландия, Финландия и солови рецитали (качени в интернет), имащи отношение към “Lied”

86. **Оторино Респиги** – “Le nebbie” – запис от Берлинската катедрала “Französischer Dom” – запис за DVD – Берлин

87 – 90. **Лучано Берио** – Четири песни из цикъла „Песни на народите“ – солист А. Кехлибарева с камерен ансамбъл – БНР

91. Лучано Берио – „Идеалната жена“ из цикъла песни на народите – адаптация за глас и орган – запис от концерт в катедралата на град Флоренция (Santa Maria del Fiore – Il Duomo/Италия

92. **Фредерик Шопен** – Адаптация за глас и орган на песента „Една мелодия“ Ор.74 № 9, запис от концерт на прочутия „Адема Орган“ в Базиликата „St. Bavo”, в Харлем, Нидерландия – А. Кехлибарева – К.Вилкус – орган

93 – 95. **Фредерик Шопен** – Записи на Шопенов интеграл песни от концерт в рамките на фестивал на камерната музика, Братислава, Студийни записи, Радио Братислава, Словакия

96. **Франц Шуберт** – Запис от концерт, Beethoven Saal, Pfarre Heiligenstadt „Der Lindenbaum“

97 – 98. **Макс Регер** – Студийни записи – БНР
Fromm, Op. 62, № 1, Des Kindes Gebet, Op. 76, № 22,

99 – 102. **Макс Регер** – песни със съпровод на пиано (Документални записи от концерт, посветен на годишнината на Густав Малер – МЦБХ, София/

Brunnensang, Op. 76 (Schlichte Weisen), № 43, Es soll mein Gebet, без опус, Beim Schneewetter, Op.76, № 6, Wenn die Linde blüht, Op.76 № 4

103 – 106. **Макс Регер** – Четири песни със съпровод на орган/в категорията „Das Orgellied“ (

Концертен запис от зала „България“ – Op.37, № 3 и op. 76 (Schlichte Weisen) № 59

Концертен запис за CD, органист Дирк Елземан, Берлин – "Zwei geistliche Lieder" , op. 105

Повече от 30 песни от Макс Регер, личен звукозаписен архив

107 – 108. **Ян Сибелиус** – Две песни със съпровод на орган, оп. 38 и оп. 36, № 6 Еза Тойвола, и Албена Кехлибарева, Берлин: „Auf dem Balkon, am Meer“, "Demanten på Marssnön"

1. „Метафоричното значение на „ключовата дума“ в образността на вокалната форма „Lied“. – В: *Шеста научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц – 2011“*. Сборник с резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2012, с. 55; 33_Kehlibareva-Stoyanova_2012.pdf

2. Сакралността в контекста на късноромантичната естетика в творчеството на „Lied“ при Макс Регер. – В: *Седма научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц – 2012“*. Сборник с резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2013, с. 25; 07_Kehlibareva-Stoyanova_2013.pdf

3. Възможности в изпълнителския прочит към някои особености на вокално-клавирния стил при зрелия Хуго Волф. – В: *Осма научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц – 2013“*. Сборник с резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2014, с. 34; 19_Kehlibareva-Stoyanova_2014.pdf

4. „Лайтмотивната техника в контекста на Хуго-Волфовата речитативност и кантилена. – В: *Девета научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц – 2014“*. Сборник с резюмета и CD с доклади. София: НБУ, 2015, с. 41; 25_Kehlibareva-Stoyanova_2015.pdf